

# Omslagets retorikk

Hvordan skjønnlitterære debutanter konstitueres som forfattere  
på bokomslag



Hanne Cath. Brække

Masteroppgave i litteraturformidling  
Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det humanistiske fakultet  
Våren 2010



Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Bokomslaget er et mottagerorientert medium med høyt retorisk potensial. Gjennom omslaget gis en presentasjon av bokens innhold – og som oftest også av den som har skrevet verket. Hvordan forlagene bruker bøkens omslag til å promotere forfatterne sine er tema for denne oppgaven. Lar det seg gjøre å skille ut vesenstrekk ved retorikken som benyttes på bokomslag? Finnes det noen trekk som er sjanger- eller tidsspesifikke? Spørsmålene undersøkes gjennom en diakron studie av et utvalg omslag. Det argumenteres for at avsenderautoriteten utgjør det mest sentrale bevismiddelet i formgivingen av omslag. Hovedvekten ligger derfor på formidlingen av forfatterens etos, i samspillet mellom den visuelle og verbale utformingen av omslagene.

Materialet består av bokomslagene til alle skjønnlitterære debutbøker utgitt på landets fire største forlag – Gyldendal, Aschehoug, Cappelen Damm og Samlaget – i årene 1948, 1968, 1988 og 2008. Avgrensningen gir anledning til å studere forholdet mellom omslagenes uttrykk både over en periode på seksti år og på tvers av sjangre. Debutanternes bokomslag utgjør et interessant studieobjekt ettersom forlagene har en særlig utfordring når det gjelder å bygge opp avsenderautoriteten til en forfatter som er ukjent i den litterære offentligheten.

Oppgaven består av seks deler. I den første delen redegjøres det for den bokhistoriske innfallsvinkelen og det retoriske begrepsapparatet som ligger til grunn for undersøkelsen. Hver av de fire følgende delene er viet en årgang debutanter. For å kunne sammenligne og analysere bokomslagene har jeg utarbeidet et krysskoordinatsystem, med visuell og verbaltekstlig forfatterorientering som målestokk. I den siste delen konkluderes det med at omslagene fra 2008 er blant de som spiller minst effektivt på forfatterens avsenderautoritet. Videre defineres vekselvirkningen mellom *fravær* og *nærvær* som et særlig vesentlig trekk ved bokomslagets retorikk.

## Forord

I løpet av årets første måneder har debutanters kår blitt debattert i norske aviser. Ferske forfattere har ytret misnøye over dårlig markedsføring av forlagene og ugunstig hylleplassering fra bokhandlenes side. «Hvorfor skrive bøker som ingen får vite om?», har vært et tilbakevendende spørsmål. Leder i Den norske forfatterforeningen Anne Oterholm støtter debutantene, og sier at forlagene svikter markedsføringsmessig (Grønneberg 2010). På andre sider i de samme avisene finnes anmeldelser av debutbøker og annonser for debutantkvelder på både Mono og på Litteraturhuset. Forlaget Tidens halvsides reklameannonse har følgende tekst: «Dette er våre debutanter. Dem er vi stolte av». Klage, PR og hyllest står, bokstavelig talt, side om side. Norske debutanter er utvilsomt synlige i media. Den offentlige kritikken av mangel på oppmerksomhet gjøres mulig nettopp gjennom en massiv medieoppmerksomhet. Men kanskje er det noe i debutantene og Anne Oterholms kritikk av forlagene? Debatten har økt interessen min for de ulike måtene forlag kan velge å fremstille de nyrekruttede forfatterne sine på.

Som en av bokhistoriens pionerer Robert Darnton skrev i den innflytelsesrike artikkelen «What is the history of books?» (1982), kan man lære mye om bøker ved å studere hvordan de blir presentert (Darnton 2002: 19). Jeg vil si at man også kan lære mye om den litterære institusjonens holdninger til debutanter gjennom å studere hvordan de presenteres.

Innsamlingen av materialet til oppgaven bød på flere utfordringer enn først forventet. For å få oversikt over de i alt 52 bokomslagene, trengte jeg tilgang til førsteutgavene med omslaget intakt. Jeg fant en del i forlagenes arkiver, men brorparten måtte jeg til bibliotek for å få tak i. Dessverre har bibliotekene hatt for vane å kaste vekk bøkens omslag. Det er synd at man først i senere tid har fått opp øynene for forsknings- og formidlingsverdien til denne siden ved boken.

Noen gjør alltid mer enn det som kreves av dem, og Marianne Egeland har, både som primus motor for studieretningen litteraturformidling og som veileder av denne oppgaven, vist seg å være en slik sjelden person. Hun fortjener all mulig takk for stadig inspirasjon, rettlledning og oppmuntring underveis i skriveprosessen.

Jeg har også hatt en rekke andre gode støttespillere. Jon Haarberg og Johan L. Tønnesson har begge bidratt med viktige innspill. Det har videre vært en positiv overraskelse å se hvor villig travle bokfolk tar seg tid til å hjelpe en krevende aspirant. Takk til Audun Heskestad ved Samlaget, Tom Kalberg ved Gyldendal, Turid Heidahl ved Aschehoug, Trude Løtvedt ved Cappelen Damm, Morten Berner ved Grafill, forskningsbibliotekar Hege Stensrud Høsøien og veiledningen ved Nasjonalbiblioteket.

Nevnes må selvfølgelig også hjelpen og støtten fra alle gode medstudiner, fra foreldrene mine – særlig faren min, som leste korrektur og dermed videreførte leksehjelpstradisjonen – og fra Rudi, som gjorde hjemmet til noe mer og bedre enn et hjemmekontor.

*Collagen på forsiden har jeg laget med fotoutsnitt fra oppgavens bokomslagsmateriale.*

# Innhold

<b>SAMMENDRAG.....</b>	<b>2</b>
<b>FORORD .....</b>	<b>3</b>
<b>1    TERSKELEN.....</b>	<b>6</b>
TEKST I KONTEKST .....	8
RETORIKKENS FUNKSJONER .....	11
MONTASJE SOM RETORIKK.....	13
FREMGANGSMÅTEN FOR UNDERSØKELSEN .....	16
<b>2    OMSLAGENE FRA 1948.....</b>	<b>19</b>
HOVEDTENDENSER .....	20
«FORTELLEREN» OG «FORFATTEREN» – TO TYPER ETOS .....	21
LYRIKK I LAVT STILLEIE.....	25
<b>3    OMSLAGENE FRA 1968.....</b>	<b>28</b>
HOVEDTENDENSER .....	29
«FORMIDLEREN». FORTELLERENS ETOS ANTAR NY FORM.....	30
NÆRVÆR GJENNOM FRAVÆR .....	33
<b>4    OMSLAGENE FRA 1988.....</b>	<b>39</b>
HOVEDTENDENSER .....	40
ETOS GJENNOM LOGOS .....	41
TO SIDER AV SAMME SAK .....	44
<b>5    OMSLAGENE FRA 2008.....</b>	<b>47</b>
HOVEDTENDENSER .....	48
«INFORMASJONEN» .....	49
<i>KAIROS</i> SOM SJANGERFORSTÅELSE .....	51
<b>6    FRAVÆRETS RETORIKK.....</b>	<b>54</b>
<b>VEDLEGG.....</b>	<b>58</b>
1    KRITERIER LAGT TIL GRUNN FOR DIAGRAMMENE .....	58
2    TABELLER .....	59
<b>LITTERATUR .....</b>	<b>63</b>

# 1 Terskelen

Bokomslaget er et møtested. Forlagets redaksjon, markedsavdeling og designer går sammen om å formidle forfatterens bok. Denne presentasjonen møter så leseren, som stiller med sin smak og sine forventninger. Slik sett oppstår omslaget i et interessefellesskap. Omslaget er også en *terskel*, for å si det med Gérard Genettes berømte metafor. Terskelen er rettet mot leseren, som inviteres til å tre over, og gi seg i kast med lesningen av boken.

Uavhengig av hvordan et forlag balanserer mellom børskravet og katedralidealet må det uansett ha til hensikt å selge bøker, og som et bokens ansikt utad utgjør bokomslaget et av de viktigste midlene for å nå dette målet. Utformingen av bokomslaget er en retorisk handling som forlaget utfører for å overbevise publikum om at boken er et godt kjøp og vel verd å lese. Innen retorikken er det en kjensgjerning at gjennomslagskraften til et budskap er avhengig av talerens troverdighet – hans *etos*. Bokomslagets avsendere er formelt sett forlaget og designeren, men avsenderautoriteten omslaget hviler på, tilhører forfatteren. Et åpenbart uttrykk for dette er den visuelle rangordningen på omslaget: forfatternavnet tar, så godt som alltid, opp mer plass enn forlagsnavnet. Designerens navn finnes som regel på kolofonsiden. Genette forklarer skillet mellom det å signere en tekst og det å plassere navnet sitt på omslaget slik: «Si l’auteur est le garant du texte (*auctor*), ce garant a lui-même un garant, l’éditeur, qui l’‘introduit’ et qui le nomme» (Genette 1987: 46).<sup>1</sup>

I bokomslaget skapes retorikken i samspillet mellom tekst og bilde. Som en collage settes fragmenter sammen til en helhet. Utformingen kan medføre at forfatteren fremstår som en synlig avsender og dermed bidra til å konstituere hans eller hennes *etos*. En velrenommert forfatter har allerede en etablert autoritet. Debutanten, derimot, er ukjent i den litterære offentligheten. Forlagene har dermed en særlig utfordring når det gjelder å gjøre debutanten synlig på en måte som fremmer avsenderautoriteten. Denne synliggjøringen er i både forlagets og debutantens interesse. Omslaget til debutboken kan således sies å være en terskel ikke bare til verket, men også til et gryende forfatterskap.

---

<sup>1</sup> Min oversettelse: «Om forfatteren er tekstens garantist (*auctor*), har denne garantisten selv en garantist, forleggeren, som ‘introduserer’ ham og utnevner ham.»

Forlaget kan etablere forfatterens etos på forskjellige måter. På noen bokomslag står forfatternavnet i fete typer, på andre er navnet nærmest usynlig. Noen baksidetekster er lange, andre korte. På det ene omslaget smiler forfatteren mot en fra et portrett, på det andre omslaget glimrer forfatteren med sitt fravær. Det finnes åpenbart stor variasjon i hvordan forlagene lar forfatteren komme til syne i bokenes omslag. Forskjellene kan nok til en viss grad skyldes tilfeldigheter mer eller mindre under forlagenes kontroll: Et fotografi kommer på avveie, og tiden strekker ikke til for å skaffe et nytt; medarbeiderne har hastverk når de skriver baksideteksten, og glemmer en detalj i forbifarten; en egenrådig designer insisterer på at omslaget skal være blått mens redaktøren ville foretrukket rødt. Imidlertid mener jeg at en sammenligning av et større utvalg bokomslag vil avdekke visse tendenser.

I denne oppgaven er det nettopp mønstre jeg er ute etter å spore. Jeg vil undersøke variasjoner og fellestrekk ved konstitueringen av debutanternes etos i bokomslag både over tid og på tvers av skjønnlitterære sjangre. Er noen tendenser sjanger- eller tidsspesifikke? Lar det seg gjøre å spore vesenstrekk ved formidlingen av skjønnlitterære debutanter på bokomslag? Ved å besvare disse spørsmålene vil jeg på ett nivå kunne gjøre antagelser om den litterære institusjonen holdninger til debutanter og de forskjellige sjangrene gjennom de siste seksti årene. På et overordnet nivå kan spørsmålene gi innsikt i bokomslagets retorikk.

Jeg bruker årene 1948, 1968, 1988 og 2008 som nedslag for undersøkelsen – et tidsspenn som rommer store trykningsteknologiske forandringer. Fra disse årene har jeg valgt å konsentrere meg om omslagene til alle utgitte debutbøker i sjangrene lyrikk, novelle, roman og krim utgitt på landets fire største forlag: Gyldendal, Aschehoug, Samlaget og Cappelen Damm.<sup>2</sup> Utvalget er gjort med tanke på at materialet skal være stort nok til at det både vil kunne representere tendenser i tiden og ved sjangrene, og har et omfang som står i et passende forhold til oppgavens omfang. En nærmere redegjørelse for metoden som ligger til grunn for undersøkelsen følger til slutt i innledningen, etter den følgende diskusjonen av litteraturhistoriske spørsmål som jeg stiller til materialet.

---

<sup>2</sup> Det er først i de senere årene Samlaget har blitt regnet med til «de fire store». Forlaget har hatt en stadig oppgang etter innkjøpsordningen av 1965. For årene 1948, 1968 og 1988 er det Cappelen jeg har hentet materialet fra. Cappelen og Damm fusjonerte i 2007.

## Tekst i kontekst

I forordet til artikkelsamlingen *Judging a book by its cover* (2007) skriver redaktørene Nicole Matthews og Nickianne Moody om *usynligheten* til markedsføring av bøker innen forskning. Emnet har, etter deres oppfatning, havnet i en posisjon mellom litteraturvitenskap og *branding*-teorier, og har dermed sjelden fått en fyllestgjørende behandling. I for stor grad orientert mot reklame for litteraturfagene og for nært knyttet opp mot litteraturens domene for reklamefagene, faller bokmarkedsføring altså mellom de to stolene *børs* og *katedral* (Matthews og Moody 2007: xviii).<sup>3</sup> Bokbransjen oppfattes vanligvis som mindre kommersiell enn andre økonomiske geskjefter og dermed som av en grunnleggende annen art. Bokhistoriker og leder av Oxford International Centre for Publishing Studies Angus Philips påpeker det samme i sitt bidrag til Matthews og Moodys antologi, når han beskriver det tradisjonelle synet på forlagsbransjen som mer motivert av produksjonen enn av den faktiske etterspørselen for produktene – altså bøkene – på markedet. Som et eksempel på dette, trekker han frem at det hvert år produseres et høyt antall nye titler med lave salgstall (Philips 2007: 19). Som et såkalt åndsprodukt, tilskrives ikke boken samme vareverdi som andre produkter i markedsføringsforskningen, og dermed blir teknikkene som ligger til grunn for boksalg usynliggjort. Matthews og Moody etterlyser en forskning som også tar opp i seg de materielle aspektene ved boken. Deres eget bidrag til en slik forskning er denne samlingen av artikler som alle har et bokhistorisk tilsnitt.

«Bokhistorie» er en paraplybetegnelse på flere teoretiske retninger som alle har en felles forståelse av teksters *kontekst* som av betydning for tekstforståelsen. Det var Robert Darnton som med artikkelen «What is the history of books?» (1982), initierte samlingen av de bokhistorisk orienterte litteraturstudiene i det felles feltet bokhistorie. Artikkelen kom til i en tid da tendensen innen litteraturforskningen var en bortvending fra nykritikkens autonomiestetikk og nærlesning av såkalt rene tekster. 1980-tallets strømninger innvendte at lesning av tekster som frigjort fra en samfunnsmessig og materiell kontekst anlegger et for snevert perspektiv. Et utgangspunkt for en bokhistorisk tekstforståelse er således insisteringen på at det er en forbindelse mellom tekst, altså bøkens «indre verden», og fysisk uttrykk, bøkens «ytre verden» (se f.eks. Rem 2003: 12–13).

---

<sup>3</sup> Matthews og Moody bruker ikke uttrykket «børs og katedral», men når de skriver «This invisibility of book promotion can be partly attributed to the perception of the book trade as less commercial than other industries» (Matthews og Moody 2007: xviii), mener jeg det kjente begrepsparet betegner det samme komplekset.



Det var i dette kontekstorienterte litteraturteoretiske klimaet at Gérard Genette utviklet sitt begrep «paratekst» (*paratexte*). Primært knytter Genette begrepet til det som konkret er en del av boken, og som forfatter og/eller forlaget er avsender av. I boken *Seuils* (1987) forklarer han parateksten bokomslaget som en «terskel» (*seuil*), til verket, og som selve forutsetningen for at vi kan motta teksten som bok:

Le paratext est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*[...] (Genette 1987: 7).<sup>4</sup>

I *Seuils* kartlegger Genette elementene som kan tas i bruk på omslaget og analyserer funksjonene deres. I omtalen av omslagsbaksiden bemerker han at han har sett flere tilfeller av helt blanke baksider, og at dette gjerne gjelder for diktsamlinger. Han tilskriver denne unndragelsen en poesiens opphøydhed: «cette discretion est évidemment un signe extérieur de noblesse». (Genette 1987: 29).<sup>5</sup>

Under omtalen av de ulike plasseringene av forfatternavnet på og i en bok, minner Genette om at kreditering av opphavsmannen ikke alltid har hatt en like selvsagt plass på selve verket. Han viser så langt tilbake som til antikken og middelalderen og til klassisismen, hvor utbredelsen av anonyme utgivelser var mye større enn i dag. Denne påminnelsen fungerer som en slags underliggjøring av en praksis det er lett å ta for gitt, nemlig å pryde en boks forside ikke bare med en tittel, og eventuelt en sjangerbetegnelse, men også med forfatterens navn. Snarere enn å mistenkeliggjøre praksisen, påpeker Genette at det ligger menneskelige valg bak, at retningslinjene for bokomslagets utforming ikke er gudgitt. På bokomslaget står tittel og forfatter samlet, og er rent faktisk uløselig en del av produktet.

Le nom n'est plus alors une simple déclinaison d'identité («l'auteur s'appelle Untel»), c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une «personnalité», comme dit bien l'usage médiatique[...] (Genette 1987: 40).<sup>6</sup>

Navnet til en forfatter som har utgitt flere bøker er ikke lenger kun et navn. Jo bedre kjent en forfatter er, desto mer hefter ved navnet hans, og dette gjenspeiles i plassen som blir viet

---

<sup>4</sup> Min oversettelse: «For oss er altså parateksten det som gjør at teksten blir en bok, og at den kan tilbys som en bok til leserne, og mer generelt til publikum. Snarere enn en begrensning eller en avgrensning, er parateksten en *terskel*[...].»

<sup>5</sup> Min oversettelse: «denne diskresjonen er helt klart et ytre tegn på opphøydhed.»

<sup>6</sup> Min oversettelse: «Navnet er ikke lenger bare en identitetsangivelse ('forfatterens navn er Ola Nordmann'), det er snarere en måte boken tjener en identitet på, eller en «personlighet», som det heter i media[...].»

navnet på bokomslaget. På omslaget oppgis gjerne også forlagets navn og en sjangerbetegnelse. Imidlertid er det elementene tittel, forfatternavn og illustrasjon som slåss mest om plassen. Om dette hierarkiet skriver Genette følgende:

[...] plus un auteur est connu, plus son nom s'étale, mais cette proposition appelle au moins deux correctifs: d'abord, l'auteur peut être célèbre pour des raisons extra-littéraires, avant d'avoir publié quoi que soit; ensuite, une pratique promotionnelle de type magique (faire comme si pour obtenir que) pousse parfois l'éditeur à devancer quelque peu la gloire en mimant ses effets (Genette 1987: 39).<sup>7</sup>

Genette peker på en slags magisk markedsføringspraksis (*de type magique*). Når bokdebutantens ferske navn skal presenteres på et omslag for første gang, kan en sentral plassering av navnet lede leseren til å tro at navnet er av større betydning enn det foreløpig er. Inger Østenstad analyserer i sin doktoravhandling om Dag Solstad hvordan Aschehoug bevisst bruker omslaget til Solstads debututgivelse for å bidra til å etablere en høy posisjon. I denne forbindelse sammenligner Østenstad Solstads bokomslag med den samtidige Gyldendal-debutanten Fridtjof Lande sitt:

Den begynnende etableringen av forfatternavnet «Dag Solstad» skjer ved at forfatternavnet gis samme størrelse og skrifttype som boktittelen. Det er også fristende å tolke den ulike plasseringen av forlagets navn på Landes og Solstads debutarbeider som signifikant. Mellom forfatternavnet Fridtjof Lande og forlagets navn er avstanden så stor som den overhodet kan være, mens det er maksimal nærhet mellom forfatternavnet Dag Solstad og Aschehoug (Østenstad 2009: 63–64).

Hun beskriver også hvordan Landes navn er satt med mindre typer enn tittelen på boken. Denne forskjellsbehandlingen forklarer Østenstad med de to utgivelsenes forskjellige sjangre, og derav deres kulturelle status. Solstad sikter seg med sine modernistiske noveller inn mot feltet for begrenset produksjon, mens Landes tradisjonelle realistiske roman knyttes til storskalaproduksjonen og har dermed lavere kulturell kapital. I henhold til Pierre Bourdieus analyse av disse to kretsløpene, skiller smaken innen gruppene seg hovedsakelig ved en interesse for henholdsvis form og innhold (Bourdieu 1995). Ved presentasjonen av Landes roman vektlegges derfor tittelen, som viser til innholdet. Solstads novellesamling er rettet mot et annet publikum, som forventes å ha større interesse for en original litterær form – og

---

<sup>7</sup> Min oversettelse: «[...]jo bedre kjent forfatterens navn er, desto mer plass gis navnet hans. Men dette forslaget krever minst to innvendelser: For det første kan forfatteren være kjent utenfor det litterære feltet før han har utgitt noe som helst. For det andre kan en slags magisk markedsføringspraksis (å gjøre som om man allerede har det for å få det) få forleggeren til å forsøke å komme berømmelsen i forkjøpet ved å etterape følgene av den.»

dermed en original litterær personlighet. I beskrivelsen av Solstad i baksideteksten til *Spiraler*, debutboken hans, nevnes flere litterære, modernistiske forbilder.

Omslagsillustrasjonen, en spiral tegnet i en minimalistisk ekspresjonistisk stil, underbygger den modernistiske tradisjonen Solstads novellesamling skriver seg inn i. Solstad beskrives som en original og nyskapende forfatter og person. Gjennom sin komparative analyse av de to omslagene slutter Østenstad at bokomslaget kan bidra til en oppbygging av en forfatters kulturelle kapital allerede fra debututgivelsen av (Østenstad 2009: 64).

Tore Rem skriver i forordet til sin artikkelsamling *Bokhistorie*: «Det at en tekst får plass i bøkens verden, innebærer at den gis autoritet» (Rem 2003: 14). Når en tekst utgis som bok, er det i seg selv meningsbærende. I forlengelsen av dette standpunktet kan man si at denne autoriteten påvirkes av måten en bok utformes på. Analyser av den retoriske oppbyggingen av bokomslag gir således innsikt i hvordan bøker gis autoritet.

### **Retorikkens funksjoner**

Visuell retorikk behøver ikke forstås som vesentlig forskjellig fra verbalspråkets retorikk. Jens E. Kjeldsen, medieviter og dr.art. i retorikk, leverte i 2002 sin doktoravhandling *Visuel retorik*. Her bruker han en kombinasjon av klassisk og nyere retorisk begrepsapparat i behandlingen av bilder. Etter hans oppfatning fungerer bildets grunnleggende elementer, de grafiske tegnene, retorisk gjennom sammenstillingen av dem, tilsvarende det ord gjør i tale- og skriftspråkets retorikk (Kjeldsen 2002: 80–81). Jeg slutter meg til Kjeldsens forståelse, og har derfor hovedsakelig orientert meg etter *Visuel retorik*. Etter min mening gir den klassiske retorikkens begreper gode redskaper å arbeide med i undersøkelsen av all semiotikk.

I det dagligdagse uttrykket «bare retorikk» ligger en negativ vurdering av retorikken som tom tale uten handling. En annen alminnelig oppfatning av begrepet, er retorikk som overtalelse, noe som kan betegnes som nettopp en sterk handling. Aristoteles, som med sine tre bøker fra ca 330 f.Kr. la fundamentet for hele fagområdet, definerer retorikkens oppgave slik: «its function is not so much to persuade, as to find out in each case the existing means of persuasion» (Aristoteles 1926: 13). Etter Aristoteles' definisjoner forstås altså retorikk grunnleggende som en evne til å bruke de midlene man har til rådighet for å overbevise én eller flere mottagere om noe bestemt. Dette kan taleren oppnå ved å fremstille seg selv som særlig troverdig, gjennom å påvirke tilhørerne følelsesmessig og – ikke minst – benytte seg av saklig argumentasjon, eller med andre ord, ved hjelp av henholdsvis etos, patos og logos. Disse tre primære bevismidlene forstås som samhandlende. For eksempel etableres talerens

logos også på grunnlag av hans etos; etos kan oppstå gjennom en patospreget tale og så videre (se f.eks. Kjeldsen 2002: 31).

Talerens karakter er et middel i overtalelsesprosessen når talen blir fremført slik at den gjør taleren troverdig. Til daglig lar vi vel nå ofte ordet *image* dekke etosbegrepets meningsinnhold. Med dette engelske ordet for «bilde» sikter vi til de forestillingene som fester seg til en person, og slik kobler vi etos til det visuelle, det som kommer til syne. Om avsenderen av et budskap allerede har en høy status hos dem han henvender seg til, oppnår han lettere tillit enn om han var ukjent. Det er enklere å promotere den nye boken til en velrenommert forfatter enn debutantens.

Etter en oppramsing av en lang rekke ønskede egenskaper tilføyer Sokrates i Platons dialog *Faidros*:

[...] when he has required all this, and has added thereto a knowledge of the times for speaking and for keeping silence, and has also distinguished the favourable occasions for brief speech or pitiful speech or intensity and all the classes of speech which he has learned, then, and not till then, will his art be fully and completely finished[...] (Platon 1917: 553, 555).

En taler skal ikke bare inneha de rette egenskapene og kjenne til de rette teknikkene, men skal også vite å benytte dem til rett tid og på rett sted. Den retoriske relativisme tilsier at det rette å gjøre på ett tidspunkt kan være feil på et annet. *Kairos* kalles denne situasjonsforståelsen. Det uttrykket som kler omslaget til en handlingsspekket kriminalroman vil mest sannsynlig passe den stillfarende diktsamlingen dårligere. Vi kan umiddelbart skjelne mellom omslaget til en bok av Jo Nesbø og en av Jon Fosse.

Aristoteles' romerske arvtager Cicero knyttet bevismidlene til de tre stilleier, fra det lave via det mellomste til det høye. Etos knyttes til det lave leiet, hvor hensikten er å vekke tillit, underholde eller behage (*delectare*), logos til det mellomste, hvor målet er å skape forståelse (*docere*), og patos til det høyeste, som hovedsakelig brukes for å bevege folk til handling (*movere*) (Cicero 1939: §69). Cicero understreker at det lave stilleiet er en krevende form, til tross for at den tilsynelatende virker enkel, idet taleren vil legge bånd på seg og være diskret i bruken av det retoriske apparat, og dermed la retorikken være så transparent som mulig (Cicero 1939: §79). I det høyeste stilleiet skal taleren derimot spille på hele registret. Kjeldsen påpeker at dette registret også i antikken kunne inkludere bruk av visuelle hjelpemidler. Når taleren tok i bruk det høyeste stilleiet, hvor saken er av største viktighet og målet er å mane til handling, trakk taleren gjerne frem konkrete bevismidler for å styrke saken

sin. Under rettstalen kunne et blodstenket tøystykke tjene som bevis for at et drap hadde funnet sted (Kjeldsen 2002: 72, 281). Av dette slutter Kjeldsen at «selve den billedlige repræsentation gør sagen vigtig, fordi den gør sagen nær» (Kjeldsen 2002: 283). Spennet går fra det lave stilleies diskresjon og tilbakeholding til det høye stilleies nærvær. *Nærhet* er således et viktig aspekt ved visuell retorikk. Leon Battista Alberti definerte malerkunstens mål som å gjøre det fraværende nærværende allerede i sin avhandling *Della pittura* fra 1436 (Alberti 1996: 34). Kjeldsens forståelse av nærhet omfatter ikke bare den rent fysiske formen, men inkluderer tankens evne til å mane frem bilder, som vil oppleves som nærværende gjennom det personlige preget man uunngåelig setter på dem. Den antikke talerens oppgave var å fremstille saken så levende som mulig for tilhørerne, å skape *evidentia* (Kjeldsen 2002: 70). Det som skiller bildets potensial fra ordets mulighet for å skape *evidentia*, altså en sanselig fornemmelse av saken hos mottageren, ligger i bildets evne til å skape direkte inntrykk, mener Kjeldsen. Verbalspråket mangler denne formen for direkte mediert *evidentia*, og kan bare skape *paravisuelle* inntrykk (Kjeldsen 2002: 70). Bildet står i et mer direkte – et nærere – forhold til menneskets følelser. Kjeldsen påpeker det retorisk brukte bildets særlige effekt innen reklamen og merkevarebyggingen. Et av dets fremste virkemidler, er memoriafunksjonen, som sørger for at mottagerne lettere husker både produktets budskap og løfter (Kjeldsen 2002: 72–73). I de fleste bokomslag utgjøres retorikken av et samspill mellom ord og bilde. Det er derfor nødvendig med en forståelse av den retoriske effekten av forholdet mellom de to uttrykksformene.

### Montasje som retorikk

Kjeldsen opererer med to primære typer visuell retorikk: den *latente* og den *manifeste*, som prinsipielt kan forstås som *showing* og *telling*. Sistnevnte karakteriserer han ved at opplevelsen av de visuelle uttrykkene klart fremstår som retoriske. Han bruker en bestemt valgkampplakat med et sykkelhjelm-motiv som eksempel på dette fenomenet. Kjeldsen mener publikum vil oppfatte hjelmen som et åpenbart symbol, og dermed la seg lede inn i et kognitivt engasjement (Kjeldsen 2002: 208).

Den latente visuelle retorikken kjennetegnes naturligvis motsatt, ved at den nettopp ikke oppfattes som retorikk. Dermed øver den en mer skjult effekt på publikum.

Tilbakeholdenhet opphøyes til en verdi:

En viktig verdi og funksjon ved denne type visuelle retorik er at skjule at der udøves retorik. Selvom de visuelle utsagn danner argumenter og påstande, er det retorisk set viktig at de ikke oppfattes som sådanne (Kjeldsen 2002: 207).

Den latente visuelle retorikken har altså mye til felles med det lave stilleies idealer: subtilitet og transparens. Videre knytter Kjeldsen den latente visuelle retorikkens effekt til formidling av etos. Bruken av bilder gjør det mulig for avsenderen å fremstå troverdig uten å måtte uttrykke det i ord. «Den visuelle retorik, som tilsynelatende viser indholdet synligt for øjet, gør det altså usynligt for den bevidste tanke» (Kjeldsen 2002: 207).

Imidlertid er ikke bilder alene alltid tilstrekkelig til å overbevise. Blant andre Greg Meyers, som har forsket mye på moderne markedsføring, har pekt på hvordan bildets mangetydighet gjør det avhengig av en veiledende tekst om det skal ha noen argumenterende kraft (Meyers 1994: kap. 10). I essayet «Rhetorique de l'image» (1964) skriver Barthes om hvordan de to uttrykksformene tekst og bilde kan forholde seg til hverandre når de opptrer samlet, som på en reklameplakat eller et bokomslag. Barthes definerer bilder som tegn som «flyter på innholdssiden». Det vil si at det har mange potensielle betydninger. I forlengelsen av denne metaforikken forstår Barthes det som at bildeteksten da enten kan fungere «forankrende» eller «avløsende». Et bilde og en bildetekst som står i et analogt forhold til hverandre, «forankrer» hverandre semantisk.<sup>8</sup> Motsatt vil en bildetekst og et bilde som ikke står i et åpenbart samsvarsforhold «avløse» hverandre. De to uttrykksformene utsier noe forskjellig, men står samlet. Persepsjonen av det samlede uttrykket er avhengig av det kognitive engasjementet den latente retorikken fordrer av publikum. Barthes betegner disse to funksjonene som henholdsvis denoterende og konnoterende. Denne dikotomien er knyttet til strukturalismens skille mellom informasjons- og kommunikasjonsnivået og det symbolske nivået. Jens Kjeldsen har adoptert forankrings- og avløsningsbegrepene. Han foretar en verdivurdering av de to funksjonene, og om avløsningen skriver han: «Sammen forenes de to uttryksformer i et nyt uttryk, og i et samlet uttrykkskompleks af en højre orden, nemlig historien eller diegesen» (Kjeldsen 2002: 83). I bruddet mellom bildets og tekstens uttrykk skapes en tredje mening. Helheten er med andre ord mer enn summen av delene. Bruddet oppstår der det er mangel på sammenheng mellom to elementer. Dermed anser jeg *det fraværende* som et vesentlig aspekt ved bruddet og avløsningseffekten. I så måte tangerer forståelsen av avløsningsbegrepet ideen om *montasje*.

---

<sup>8</sup> Barthes understreker imidlertid at en tekst og et bilde aldri kan «duplisere» hverandre fullstendig (Barthes 1982: 19–20).

Sergei Eisenstein var en av foregangsmennene i sovjetisk filmindustri på 1920–30-tallet. Han er kjent både for filmene og de estetiske teoriene sine, og da særlig for sin forklaring – og praktisering – av montasjeeffekten. En av hans samtidige, regissør og filmhistoriker Jay Leyda, har oversatt Eisensteins kunstteoretiske artikler til engelsk. I 1970 kom oversettelsen «Word and image» av essayet Eisenstein hadde skrevet drøye tretti år tidligere.<sup>9</sup> Montasjen forklares her som både et teknisk grep og et allment kreativt prinsipp. På samme måte som Barthes' «avløsning» finner en montasje sted når to eller flere elementer som ikke har en åpenbar forbindelse settes sammen. Det er i selve kollisjonen mellom delene at tilskuerens kreativitet blir satt i sving. I filmen kan man oppnå denne typen sammenstilling ved kryssklipping av scener som ikke knyttes til hverandre gjennom en handlingskjede, men snarere står i et alineært meningsforhold. Som ved avløsningen vil tilskueren koble de to bildefragmentene sammen, og det er gjennom denne medskapende dynamikken at meningen og historien dannes. Eisenstein understreker at montasjeprinsippet også lar seg overføre til andre kunstarter enn filmen. Mens avløsningsbegrepet betegner forholdet mellom to forskjellige uttrykksformer, er montasjen en mer allmennestetisk idé. Avløsningens motstykke finnes i forankringen, montasjens i representasjonen:

And now we can say that it is precisely the *montage* principle, as distinguished from that of *representation*, which obliges spectators themselves to *create* and the montage principle, by this means, achieves that great power of inner creative excitement (Eisenstein 1970: 35).

I motsetning til et uttrykk basert på representasjonsprinsippet gjør montasjen at tilskueren selv må bidra kreativt for å koble de løsrevne fragmentene sammen til et hele.

Flere russiske montasjefilmer ble brukt til politisk propaganda. Av denne grunnen blir montasjebegrepet ofte knyttet til propaganda og reklame. Montasjetechnikens retorikk er i sin natur det Kjeldsen kaller *implisitt* retorikk. Budskapet ligger nettopp i det som utelates. Den indirekte overtalelsen ligger også til grunn for moderne reklame. Retorikken gir redskaper for sterke talehandlinger, som i sin tur kan bevege – *movere* – til andres handlinger. Et av Barthes' sentrale poeng i «Rhétorique de l'image» (1964) er at bilder ikke kan sees som såkalt naturlige og uskyldige gjengivelser av virkeligheten, men at de er retoriske. Ifølge Barthes finnes det ikke bilder som er blottet for konnotativ mening – og aller minst gjelder dette bilder

---

<sup>9</sup> I dette essayet svarer Eisenstein på noe av den kritikken han ble utsatt for etter at han hadde lansert sin montasjeteori fire år tidligere, i «Through theater to cinema» (1934). «Word and image» (1938) er en god innføring i montasjebegrepet, da den utdyper flere av den foregående artikkelens sentrale poeng.

som brukes i reklame. Bourdieu har skrevet en artikkel som på norsk heter «Er en interessefri handling mulig?» (1996). Her besvarer Bourdieu tittelens spørsmål med at den interessefrie handling egentlig er umulig, men at det derimot er mulig å gjøre *tilsynelatende* interessefrie handlinger, gjennom at de legitimeres symbolsk i kulturens myter og fortellinger (Bourdieu 1996: 142). Forstått med Bourdieu, kan den påstått usynlige forskningen på bokomslag som markedsføring – altså på *intensjonen* som ligger bak utformingen – sies å skyldes vårt samfunns legitimering av bokomslaget som mer «uskyldig» og av høyere åndelig verdi enn annen reklame.

### **Fremgangsmåten for undersøkelsen**

Jeg har valgt å dele inn undersøkelsen kronologisk, slik at de fire nedslagsårene blir behandlet enkeltvis. For å systematisere de i alt 52 bokomslagene materialet består av, plasserer jeg de enkelte årgangenes omslag inn i et krysskoordinatsystem jeg har utarbeidet, med forfatterorientering i omslaget som målestokk.<sup>10</sup> Diagrammet spenner fra lav til høy verbaltekstlig forfatterorientering langs x-aksen og fra lav til høy visuell forfatterorientering langs y-aksen. Tilgrunnliggende for omslagenes koordinater er forekomsten av verbaltekstlige elementer som forfatteromtalens lengde, og visuelle elementer som forholdet mellom forfatternavnets og tittelens størrelse på omslagsforsiden. En liste over disse kriteriene finnes i vedlegg 1.

I henhold til diagrammet dannes det fire hovedgrupper omslag:

- 1        sterk visuell og svak verbaltekstlig forfatterorientering
- 2        både sterk visuell og sterk verbaltekstlig forfatterorientering
- 3        svak visuell og sterk verbaltekstlig forfatterorientering
- 4        både svak visuell og svak verbaltekstlig forfatterorientering

Hensikten med en slik systematisering er å visualisere hvor den uttryksmessige hovedtyngden ligger i de forskjellige årene. Jeg har markert sjangrene roman, noveller, dikt og krim med ulike farger, slik at også eventuelle sjangertrekk vil komme til syne.

I henhold til Jens Kjeldsens teori om bildets memoriafunksjon og nærhetsverdi, har jeg latt alle omslag med forfatterportrett få en plassering på plussiden av aksene for visuell forfatterorientering. Omslag uten noen forfatteromtale overhodet og omslag med fyldige

---

<sup>10</sup> I diagrammene er omslagene representert ved forfatterens navn, ikke verktitler, på grunn av plasshensyn.



tekster om forfatteren danner ytterpunktene i aksen for verbaltekstlig forfatterorientering.<sup>11</sup> Imidlertid viser diagrammet bare til *forekomsten* av visuelle og verbale elementer, og ikke til virkningen av samspillet mellom uttrykksformene. Diagrammet danner således bare et grunnlag for undersøkelsen. Montasjeeffekten av elementenes sammenstilling vil jeg utforske gjennom analyser av utvalgte omslag.

Under arbeidet med å organisere bokomslagene samlet jeg grunnleggende informasjon om de enkelte omslagene i tabeller, ordnet etter utgivelsesår. Selv om jeg ikke gjør direkte bruk av tabellene i undersøkelsen, har jeg lagt dem ved, da de gir en god samlet oversikt over bøkene (se vedlegg 2). For leservennlighetens skyld har jeg valgt å plassere alle bildeeksempler og diagrammer der de omtales i teksten, fremfor å legge dem ved bakerst.<sup>12</sup>

Til grunn for analysene har jeg også lagt en hypotese om hvordan bokomslag oftest vil bli lest. Gunther Kress og Theo van Leeuwen, som har gjort flere studier av multimodale tekster, har lansert begrepene *reading path* og *salient element* for å beskrive måten man leser slike sammensatte tekster på. Begrepene oversettes gjerne med «lesesti» og «fremskuttethet». Kress og van Leeuwen antar at leserens lesesti mest sannsynlig vil gå fra en umiddelbar oppmerksomhet mot bildet til en lesning av verbalteksten, fra venstre til høyre, fra øverst til nederst på siden (Kress og van Leeuwen 1996: 204–205). I tillegg til bildet, som uansett er et mer fremskutt element enn teksten, kan tekstens utforming bidra til å gjøre teksten mer fremtredende. Kress og van Leeuwen understreker imidlertid at lesning er kulturelt betinget, og følgelig at venstre–høyre-leseretningen er knyttet til den vestlige kulturen (Kress og van Leeuwen 1996: 204). I en forlengelse av deres teori – og ikke minst basert på hvordan jeg selv leser bokomslag – antar jeg at de fleste vil begynne med å se på omslagets forside, siden snu boken og til sist åpne boken og se på eventuell innbrettstekst eller bokens første sider.<sup>13</sup> Om leseren følger hele denne lesestien, er selvfølgelig avhengig av om interessen for boken tiltar eller dabber av underveis i lesningen av omslaget. Lykkes bokomslaget i å overtale leseren,

---

<sup>11</sup> For enkelhets skyld vil jeg i det videre bruke betegnelsene «visuellakse» og «verbalakse».

<sup>12</sup> Den fortløpende plasseringen fører naturligvis til at selve oppgaveteksten får et høyere sideantall enn om bilder og figurer var skilt ut i vedlegg. Diagrammene og omslagseksempelene tar til sammen opp omtrent syv sider.

<sup>13</sup> Lesningen av omslagets ryggtekst kunne også fått en plass i denne leserekkefølgen. I denne undersøkelsen har jeg ut fra plasshensyn imidlertid valgt å konsentrere meg om samspillet mellom omslagets forside, bakside og innbrett.

har det oppnådd å gi boken en leser, og eventuelt en kjøper. Robert Escarpit viser i sin *Sociologie de la littérature* (1958) til at Lord Byron skal ha uttalt at

forfatterens virkelige innvielse, tegnet på hans makt, består i å få en fullstendig ukjent person til å ta penger opp av lommen (en bevegelse, gest som aldri er ufrivillig eller likegyldig) for å kjøpe en bok (Escarpit 1971: 65).

Bokomslaget kan bidra til at forfatteren oppnår dette «tegnet på makt».

## 2 Omslagene fra 1948

Tre år etter krigens slutt var det oppgang og fremtidshåp både i norsk bokbransje og i landet for øvrig. I disse første fredsårene var økonomien bedre enn den hadde vært før krigens start. Mens det i okkupasjonstiden knapt ble gitt ut nye bøker, kom det i 1945 ut 645 skjønnlitterære titler. Imidlertid la bokboomen seg utover i førtiårene, og mot midten av femtiårene var antall skjønnlitterære titler sunket til ca 450, ned på samme nivå som i 1939 (Norvin 2002: 55).<sup>14</sup>

Omslag med trykk er en relativt ny oppfinnelse. Først på 1800-tallet erstattet man lærinnbindingen med tekstilomslag. Disse var både billigere og enklere å dekorere, og allerede med dette fikk omslagene en større markedsmessig betydning (Matthews og Moody 2007: xii). Imidlertid regnes ikke det store kommersielle gjennombruddet for bokomslaget som definitivt før på 1930-tallet, med Allen Lanes lansering av pocketbøkene på Penguin. Mange har påpekt den nære sammenhengen mellom pocketbokens og det kommersielle bokomslagets fremvekst (se f.eks. Egeland 1998: 194–195; Norvin 2002: 171–192; Vibe 2003). Billigbøkene appellerte til et bredere publikum enn hva skinninnbundne praktbøker gjorde. Den lave prisen gjorde bøkene til mer av et forbruksprodukt, og omslaget måtte gjøre boken til en attraktiv vare. Modellen for billigbøkene ble så overført til de innbundne. Faglærer i typografi Harald Clausen var tidlig ute med å bekymre seg over den tiltagende trenden. I *Norsk Boktrykkalender* for 1921 luftet han synspunktene sine på den nye tidens bokdesign:<sup>15</sup>

[Bokomslaget har] faat et visst reklamemessig tilsnit, idet man har gaat ut fra at den heftede bok i overveiende grad er en handelsvare og omslaget denne vares emballage. Denne opfatning av bokomslaget er dog ikke tiltalende, selv om det fra et bokhandlerstandpunkt kan være forstaaelig. Man kan ikke godt sette det i samme plan som emballagen til en hvilken som helst vare, som f.eks. matvarer, sæpe, konfekt eller lignende, men maa altid ha for øie at det omslutter visse aandelige værdier, og at det ogsaa tildels er disse verdier som angir utstyret. Bokens karakter av aandsprodukt sætter den i en særstilling (Clausen 1921: 52).

---

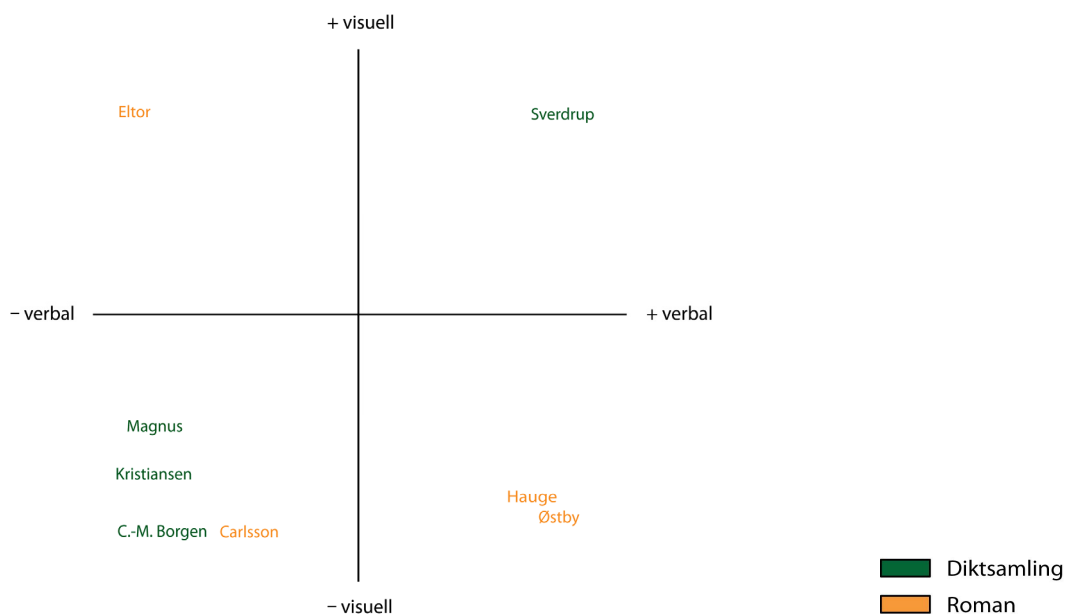
<sup>14</sup> Jeg støtter meg hovedsakelig til *Bokens ansikt* (2002), Kjell Norvin mfl. sin oversikt over de siste hundre årenes omslagsdesign i Norge for trykk- og designhistorie.

<sup>15</sup> For øvrig brukte han ikke ordet «design», som først ble tatt opp i det norske språket på 1960-tallet (Norvin 2002: 64).

Clausen gir uttrykk for et syn på bokomslaget som er nært beslektet med det Nicole Matthews og Nickianne Moody anså som et hinder for forskningen på bokomslagets kommersielle aspekt.

I nabolandet Sverige varslet fyrhtialistene om den modernistiske bølgen som først skulle slå innover oss det neste tiåret. Vår diskusjon om modernisme i diktetekunsten kom først på femtitallet, med den såkalte tungetaledebatten. Skjønnlitteraturen i etterkrigsperioden tok på mange måter opp tråden fra før krigen.

## Hovedtendenser



Figur 1) Forfatterorientering, 1948<sup>16</sup>

I 1948 ble det gitt ut til sammen åtte bøker på landets tre største forlag. Titlene fordeler seg jevnt på sjangrene roman og lyrikk. Samlaget, med sine begrensede midler, utga ingen skjønnlitterære debutanter dette året. Sigmund Skard var formann i forlaget fra 1949. I forordet til hundreårsjubileumsboken til forlaget oppsummerer han dets historie. Han forklarer her nedprioriteringen av skjønnlitteratur med at den nynorske diktningen sto støtt på

<sup>16</sup> Alle henvisninger til «diagrammet» viser i hver av oppgavens deler til det krysskoordinatsystemet som befinner seg under overskriften «Hovedtendenser» det gjeldende året.

egne ben, gjennom populære forfattere som Vinje og Garborg, og at forlagets hovedansvar dermed måtte ligge i sakprosaen (Skard 1968: 12–13).

Diagrammet over tegner opp et tydelig bilde av hvor hovedvekten ligger dette året. Fire av åtte bokomslag har en såpass lav grad av både visuell og verbaltekstlig forfatterorientering at jeg har plassert dem i gruppe 4, langt ned på minussiden av begge akser. Tre av disse er diktsamlinger. Kun to av omslagene er utstyrt med forfatterportrett og kan dermed plasseres på plussiden av aksene for visuell forfatterorientering. Disse tilhører Ingolf Eltor og Harald Sverdrup, som debutterer med henholdsvis en roman og en diktsamling.

Det er hovedsakelig brukt samme teknikk i alle illustrasjonene: håndtegning eller maleri er trykket rett på omslagskartongen. Uttrykkene skiller seg fra hverandre i graden av minimalisme.<sup>17</sup> Variasjonene er tilsynelatende sammenfallende med sjangrenes kulturelle status: diktsamlingene har det enkleste uttrykket og er ikke utstyrt med baksidetekst, mens romanene har både større og mer utførlig tegnede illustrasjoner. Forsidetegningene på Eltors og Magne Østbys tradisjonelle fortellende romaner er mest detaljerte, både i motiv og fargebruk. Hans Kristiansens omslag skiller seg ut både ved formatet, fargen og den rent typografiske forsiden. Med unntak av Kristiansens diktsamling, har alle omslagene av dette året en håndtegnet eller malt illustrasjon trykket direkte på den hvite omslagskartongen. I så måte er selve materialet i bokomslaget svært tydelig. Imidlertid ville det være anakronistisk å lese noen intensjon inn i valget å la kartongen være synlig, da dette var vanlig praksis frem mot starten av femtiitallet.

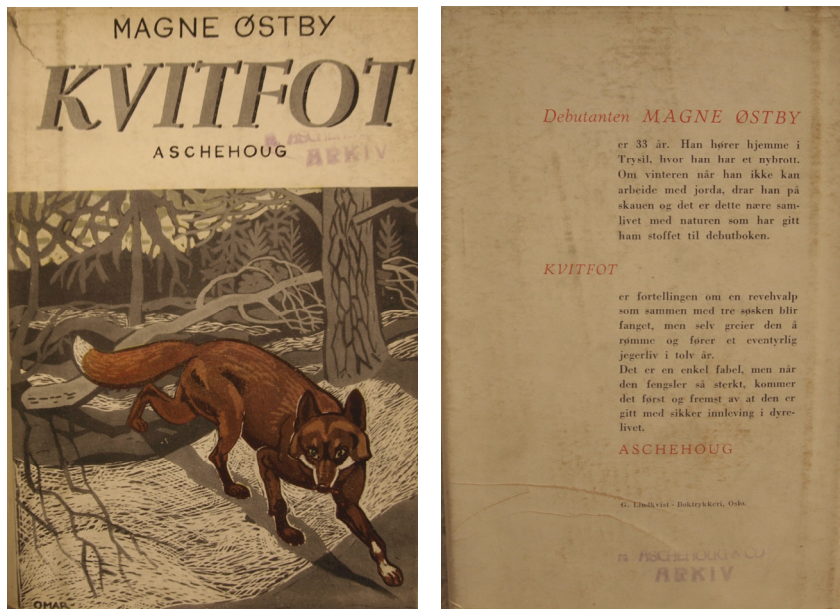
### «Fortelleren» og «forfatteren» – to typer etos

Både Harald Sverdrups diktsamling og Magne Østbys underholdningsroman har omslag med baksidetekster som gjør forfatteren sterkt tilstedeværende, og begge får følgelig en plassering på plussiden av verbalaksen. Omslaget på Sverdrups *Drøm og drift* utmerker seg ikke bare ved å være den eneste av årets debutantdiktsamlinger utstyrt med forfatterportrett. I tillegg vil jeg si at forlaget har bygd opp en forfatteretos i denne samlingens baksidetekst som skiller seg distinkt fra den typen etos som fremgår av de andre titlenes baksidetekster. Det er naturlig å sammenligne med et av de andre bokomslagene med høy plassering på verbalaksen, som Østbys roman *Kvitfot*. Imidlertid kunne jeg vel så gjerne ha valgt omslaget på Knut Hauges

---

<sup>17</sup> Jeg bruker her begrepet «minimalisme» i betydningen minimal bruk av virkemidler, ikke som en betegnelse på den kunstneriske stilretningen.

roman *Krossen under Torfinshø* som eksempel, da de to romanene har mye til felles hva angår forfatterfremstilling. Baksideteksten både på *Drøm og drift* og *Kvitfot* teller drøye fem hundre tegn og er delt i to avsnitt. Begge innledes med en presentasjon av forfatteren, og gir siden en omtale av bokens handling. Forskjellen ligger i måten forfattervirket fremstilles på.



Figur 2) *Kvitfot* (Østby)

På Magne Østbys roman om reven Kvitfot gis følgende presentasjon:

#### Debutanten MAGNE ØSTBY

er 33 år. Han hører hjemme i Trysil, hvor han har et nybrott. Om vinteren når han ikke kan arbeide med jorda, drar han på skauen og det er dette nære samlivet med naturen som har gitt ham stoffet til debutboken.

#### KVITFOT

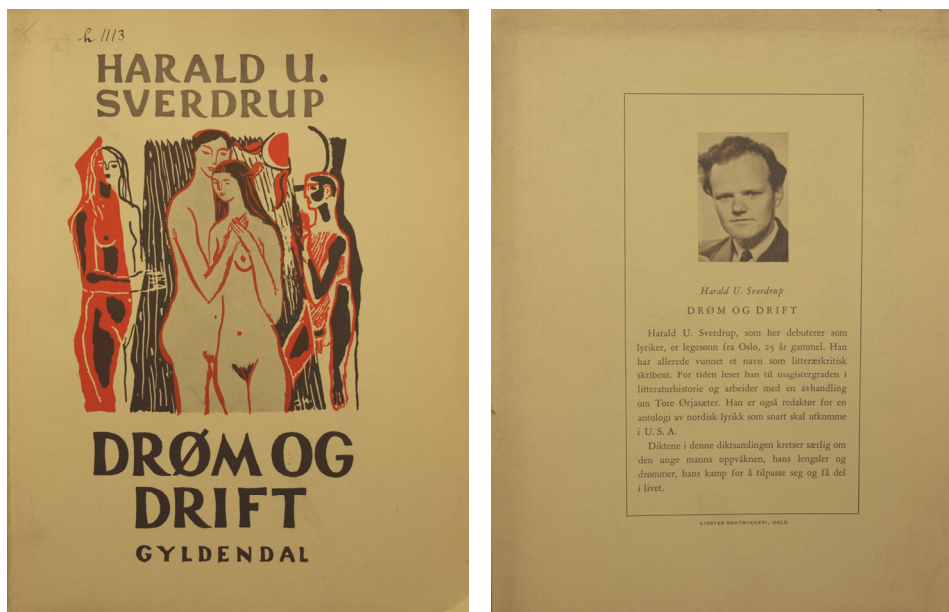
er fortellingen om en revehvalp som sammen med tre søsken blir fanget, men selv greier den å rømme og fører et eventyrlig jegerliv i tolv år.

Det er en enkel fabel, men når den fengsler så sterkt, kommer det først og fremst av at den er gitt med sikker innleving i dyrelivet.

Med åpningsbeskrivelsen «debutanten» er navnet skrevet med røde typer helt øverst på siden. Fargen binder sammen de tre elementene ved at rødfargen går igjen i tittelen noe lenger ned på siden, og i forlagsnavnet Aschehoug helt nederst. Gjennom å plassere forfatteromtalen

øverst betoner forlaget ham som viktig, og ved fargesammenknyttingen understreker de samhörigheten mellom forfatteren, verket og dem selv.

Magne Østby presenteres som primært en friluftsmann og sekundært en forfatter: «Om vinteren når han ikke kan arbeide med jorda, drar han på skauen og det er dette nære samlivet med naturen som har gitt ham stoffet til debutboken». Her tegnes det opp en årsakssammenheng mellom forfatterens liv og verk. Skrivningen fremstilles som en virkning av Østbys erfaringer fra naturen. Oppbyggingen av forfatterens autoritet fortsetter i neste avsnitt, hvor det innbakt i beskrivelsen av romanens handling forklares at når boken er fengslende, «kommer det først og fremst av at den er gitt med sikker innleving i dyrelivet». Tekstens kvalitet knyttes til forfatterens erfaringer med emnet.



Figur 3) *Drøm og drift* (Sverdrup)

Også på omslaget til Harald Sverdrups bok har forfatternavnet fått den øverste plasseringen på baksiden. Her er det tett etterfulgt av tittelen, mens forlagsnavnet bare nevnes på forsiden.

Baksideteksten lyder som følger:

Harald U. Sverdrup  
DRØM OG DRIFT

Harald U. Sverdrup, som her debutterer som lyriker, er legesønn fra Oslo, 25 år gammel. Han har allerede vunnet et navn som litterærkritisk skribent. For tiden leser han til magistergraden i litteraturhistorie og arbeider med en avhandling om Tore Ørjaseter. Han er også redaktør for en antologi av nordisk lyrikk som snart skal utkomme i U.S.A.  
Diktene i denne diktsamlingen kretser særlig om den unge manns oppveksten, hans lengsler og drømmer, hans kamp for å tilpasse seg og få del i livet.

Ørjasæter. Han er også redaktør for en antologi av nordisk lyrikk som snart skal utkomme i U. S. A.

Diktene i denne diktsamlingen kretser særlig om den unge manns oppvåknen, hans lengsler og drømmer, hans kamp for å tilpasse seg og få del i livet.

Sverdrup hadde «allerede vunnet et navn som litteraturkritisk skribent» da han debuterte skjønnlitterært. Kanskje kan dette være en del av forklaringen på hvorfor han er viet ekstra oppmerksomhet i form av fotografi. Den første setningen i baksideteksten omtaler ham både som debutant og som «legesønn fra Oslo». Videre beskrives han utelukkende gjennom de litterære befatningene sine. Det gjøres ingen eksplisitt kobling mellom litteraturinteressen og skrivingen til Sverdrup, slik som fra Østbys naturinteresse til hans romanskriving. Imidlertid mener jeg det implisitt foreslås en lignende årsakskjede her som hos Østby. I baksideteksten på *Kvitfot* forklares Østbys motivasjon for å skrive med naturerfaringene hans. I *Drøm og drifts* baksidetekst, derimot, tegnes det opp et bilde av Sverdrup som en litteraturens mann, en *litterat*. I baksidetekstene til begge omslagene kobles forfatterens verk til forfatteren selv, mer og mindre eksplisitt. Forskjellen ligger i hvilket aspekt ved forfatteren som løftes frem. På underholdningsromanen *Kvitfot* etableres Magne Østbys etos gjennom vektlegging av *erfaringene* hans. På diktsamlingen *Drøm og drift* konstitueres Harald Sverdrups autoritet gjennom hans *personlige anlegg* for litterært virke.

Walter Benjamins kjente essay «Fortelleren» var skrevet i 1936, drøye ti år tidligere. I dette argumenterer Benjamin for at det har funnet sted en fundamental endring i meddelelsesformene etter den første verdenskrigen, og med de nye teknologiske mulighetene (Benjamin 1991: 179–201). Benjamin plasserer seg i så måte innen en marxistisk tradisjon, hvor produksjonsbetingelsene sees som førende for utformingen av samfunnet. Figuren «fortelleren», som formidlet erfaringer og visdom i et fellesskap, har i takt med tidens tap av «meddelbar erfaring» blitt redusert til en forfatter – en figur som mest av alt representerer det ensomme individets utilstrekkelighet (Benjamin 1991: 130–131).

Fortelleren bringer videre erfaringer fra «det fjerne», i betydningen «fjerne land eller tidligere tider» (Benjamin 1991: 180, 184). Fortellertypen kan knyttes til Bourdieus beskrivelse av den «populære» litteratursmaken. Denne karakteriserer han ved en preferanse for litteratur som utgir seg for å være «virkelig» eller nært knyttet til faktiske hendelser (Bourdieu 1995: 32).

Benjamin behandler de to typene som historisk situerte, formet av krigserfaringer og nye produksjonsbetingelser. Et hovedpoeng er at fortelleren er en utdøende figur, en

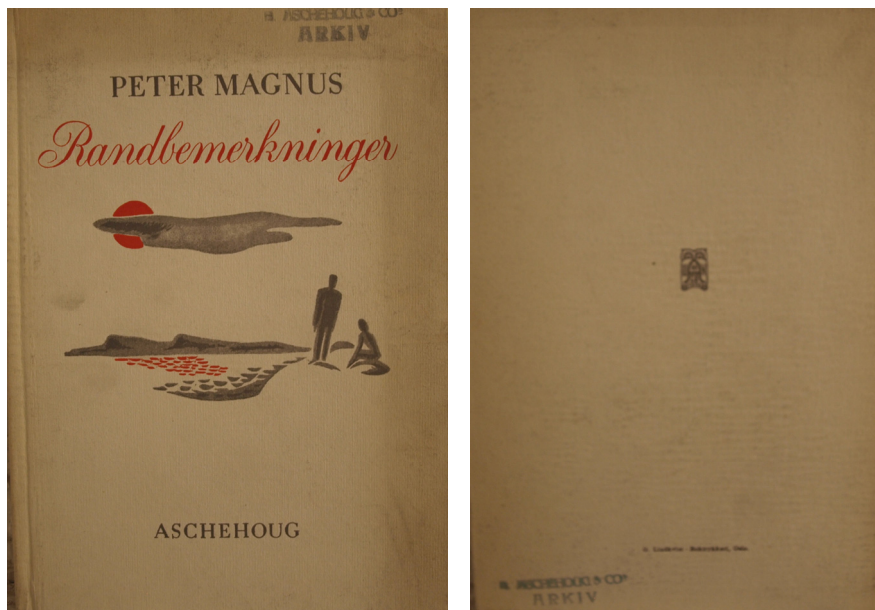


representant for en tilbakelagt, mer uskyldig tid. Imidlertid har synet på disse typene som nettopp *typer* gjort det mulig for litteraturvitere å anvende dem også ahistorisk, som modeller i tekstanalyse. I denne forbindelse mener jeg det kan være fruktbart å bruke dem som betegnende på to typer *etos*. Den formen for etablering av etos som disse typene beskriver, vil jeg hovedsakelig finne i bokomslagenes formidling av forfatteren i baksidetekstene. De to typene etos er nært knyttet til forfatterdikotomien geni–håndverker. Den romantiske forestillingen om forfatteren som mer «åndelig» enn andre står i kontrast til oppfatningen av forfatteryrket som et yrke blant andre. Ånd–materie-skillet finner vi også i synet på bokomslaget, som reklame og som terskel.

I materialet fra 1948 ser jeg det altså som at bokomslagenes presentasjoner av Magne Østby og Harald Sverdrup etablerer henholdsvis en «fortelleretos» og en «forfatteretos». Begge typer er således representert i materialet.

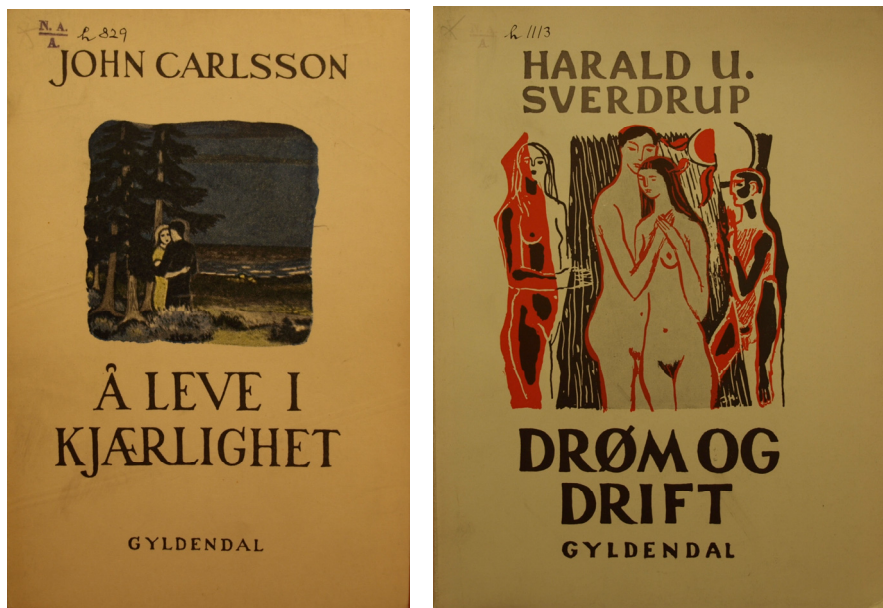
### **Lyrikk i lavt stilleie**

I 48-diagrammet er gruppe 4 dominert av diktsamlinger. Typisk for gruppen, og dermed sjangeren, dette året, er at omslagene legger seg i det lave stilleie, uten forfatterportrett og uten baksidetekst. Alle årets omslag nokså like i utformingen, med tegnede eller malte illustrasjoner trykket rett på den ufargede omslagskartongen. Det lar seg allikevel gjøre å spore enkelte sjangerkarakteristikker. Med kun åtte titler er det ikke grunnlag for å generalisere, men særlig ett trekk er så påfallende at jeg mener det er vesentlig. Det er påtagelig at hele tre av årets fire diktsamlinger samler seg i gruppe 4 i diagrammet, uten forfatterportrett og uten baksidetekst. Genette bemerker ikke de blanke baksidene på diktsamlingsomslag før tretti år senere, men kanskje ser vi her at tendensen gjorde seg gjeldende også på førtitallet. Bokomslaget til Peter Magnus' *Ranbemerkingner* kan tjene som eksempel på dette utstyrmessig enkle uttrykket (figur 4). Magnus ga fra debuten av og et stykke ut på femtitallet ut dikt- og novellesamlinger. Ellers er han kjent som journalist og oversetter av en rekke litterære størrelser, som Hemingway og Hesse. Han hadde allerede oversatt flere titler før han debuterte. Imidlertid gir omslaget verken denne opplysningen eller annen informasjon. På baksiden finnes kun Aschehougs uglelogo, sentralt plassert.



Figur 4) *Randbemerkinger* (Magnus)

Utstyret på omslaget til Magnus' bok er sparsommelig, men selv i dette lave stilleiet er forfatternavnet kommunisert på en slik måte at det står frem. Navnet står over tittelen, i en mer leservennlig font. Skriftstørrelsen er tilnærmet lik på de to elementene. Tittelen, som er skrevet i en rødfarget løkkeskrift, tiltrekker leserens oppmerksomhet ved den sterke fargen og ved at den, i større grad enn forfatternavnet, krever at man tyder den. Imidlertid faller blikket lett på forfatternavnet, nettopp på grunn av den leservennlige fonten. Jeg vil derfor si at navn og tittel er omtrent likestilte størrelser på dette omslaget. Mest iøynefallende på denne forsiden er allikevel illustrasjonen, som er plassert i sentrum av flaten. Både Kress og van Leeuwens lesestiteori og Jens Kjeldsens syn på bildet som det mest direkte kommuniserende mediet tilsier at bilder generelt vil tiltrekke seg oppmerksomhet lettere enn tekst. Særlig fremskutte elementer, som den signalrøde solen i *Randbemerkingers* illustrasjon, vil intensivere bildets iboende tiltrekningskraft. Til tross for likestillingen mellom forfatternavn og tittel, er det altså illustrasjonen som dominerer uttrykket til omslaget på *Randbemerkinger*.



Figur 5) Forsideillustrasjoner: *Å leve i kjærlighet* (Carlsson) og *Drøm og drift* (Sverdrup)

Illustrasjonen på Magnus' bok tar opp omtrent halve flaten. Det er et enkelt motiv, utført i tusj og akvarell. I likhet med illustrasjonene på to andre av 48-debutantenes omslag forestiller den en mann og en kvinne i en tilsynelatende romantisk situasjon. På omslaget til Magnus' bok står ikke dette motivet i noe åpenbart samsvarsforhold til tittelen *Ranbemerkingen*. Snarere er funksjonen hva Barthes ville kalle «avløsende». I det man kan beskrive som montasjen av forfatterportrettet og baksideteksten finnes ingen felles klangbunn – tekst og bilde utfyller hver sin funksjon, ikke én samlet. Tilfellet er motsatt på de to andre bøkene med en romantisk alluderende forsideillustrasjon. Titlene til både John Carlssons roman *Å leve i kjærlighet* og Harald Sverdrups *Drøm og drift* (figur 5) kan sies å understøtte kjærlighetstematikken i illustrasjonene. Begge disse forestiller et par i omfavnelse. Man kan argumentere for at denne forankringsfunksjonen tar oppmerksomhet vekk fra forfatternes navn. Tittelen gir mening til bildet, og omvendt. Illustrasjon og tittel gir et sammenfallende bilde av bokens emne. Forfatternavnet inngår ikke i det gjensidige meningsforholdet, men er snarere en utenforliggende opplysning. Derimot gjør avløsningseffekten mellom tekst og bilde på *Ranbemerkingens* omslag at forfatternavnet fremtrer med like stor autoritet som de andre elementene, tittel og illustrasjon. Slik mener jeg at omslaget til Peter Magnus' bok er et godt eksempel på hvordan forfatterens etos kan styrkes også på et bokomslag som ikke er utstyrt med baksidetekst.

### 3 Omslagene fra 1968

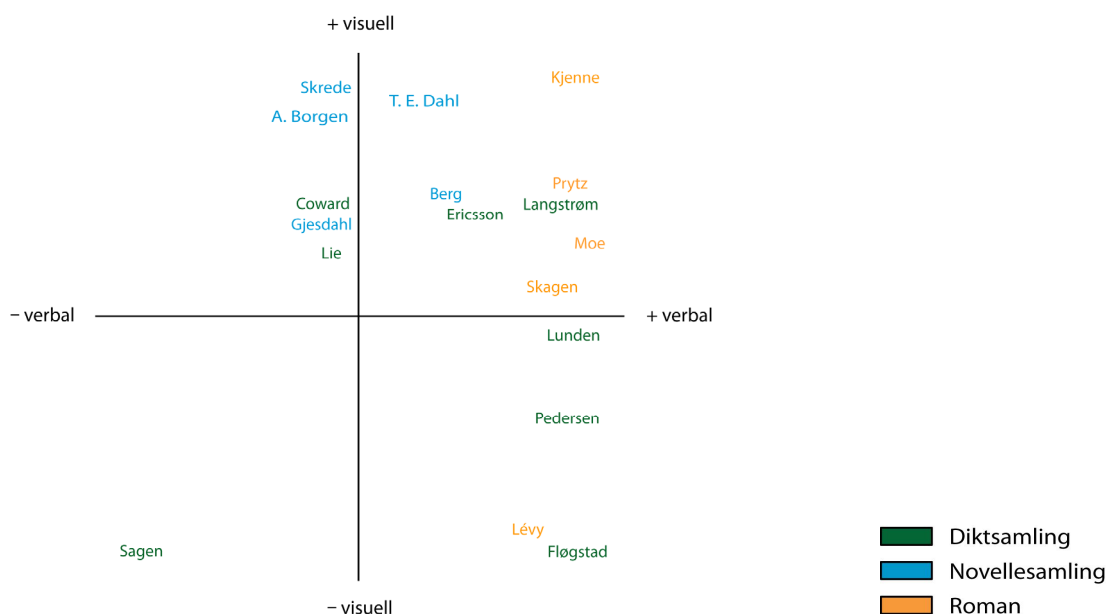
Antallet nye skjønnlitterære titler ble lavere fra førti- til femtitallet. Nedgangen fortsatte frem mot sekstiårene (se f.eks. Norvin 2002: 55). Innkjøpsordningen ble redningen for en forlagsbransje i motstrøm. Bokproduksjonen hadde inntil sekstitallet generelt vært beskjedent på Samlaget frem til sekstiårene. Særlig skjønnlitteraturen var blitt nedprioritert. Men i løpet av sekstiårene, med det nye tilskuddet fra Norsk kulturfond i 1965, økte omsetningen betraktelig.

Nicole Matthews og Nickianne Moody markerer femtitallet som et hovedveiskille i markedsføring av bøker. De trekker frem undersøkelser som har vist at det fra femtitallet av ble mer og mer vanlig å la bokomslag pryde forsidene til bransjetidsskrift, som det amerikanske *Publishers Weekly* og engelske *The Bookseller*, og å reklamere med bilder av bøkens omslag på plakater og i pressen (Matthews og Moody 2007: xii). I Amerika og England lå bokbransjen lå noen hestehoder foran Norge, men norsk faglitteratur viser at tendensen til økt oppmerksomhet om bokomslagets kommersielle potensial også nådde oss i løpet av femtitallet (Andreassen 2006: 274–275; Egeland 1998: 194–195; Vibe 2003: 68).

I 1966 ble *Profil* etablert. Tidsskriftet var et talerør for flere av den nye generasjonens radikale forfattere, med Dag Solstad og Jan Erik Vold i bresjen. Sekstitallets *Profil* og virksomheten rundt det var målbærere av ny modernistisk litteratur og den tidstypiske politiske idealismen.

Et av stilidealene som preget omslagsdesignen på sekstitallet var enkelhet. Mange norske designere hentet inspirasjon til det typografiske oppsettet fra Bauhausgruppens videreføring av tyve- og trettitallets *die neue typographie* («den nye typografien»). Denne nye typografiske estetikken hadde nøkternhet og saklighet som mål. Formen skulle være rent typografisk og all dekor som ikke hadde noen funksjon for saken, ble regnet som overflødig. Torbjørn Eng, redaktør for nettstedet Typografi i Norge, har forklart denne typografiens tiltagende popularitet med den samfunnsmessige utviklingen: «Tempoet i hverdagen var raskere – f.eks. leste man ikke lenger alt i en avis, linje for linje. Derfor måtte budskapet klargjøres med sterke virkemidler slik at leseren raskt kunne avgjøre hva som interesserte» (Eng 1998).

## Hovedtendenser



Figur 6) Forfatterorientering, 1968

I 1968 ble det til sammen gitt ut hele atten debutantbøker på forlagene i materialet mitt. Kunnskapsboomen innebar en leseboom, og landets stadig voksende lesergruppe sørget for en tiltagende bokproduksjon. Fremskrittshåp og progresjon står høyt i kurs ideologisk, og kanskje er dette en av forklaringene på forlagenes tydelige satsing på nye stemmer og penner. Også trykketeknologisk har det funnet sted store endringer: Offsetpressen hadde blitt sterkt forbedret på femtitallet, fremkallingsprosessen ble enklere og fotosats ble innført. Til sammen førte dette til en rimeligere og raskere produksjon av omslag og bøker, hvor det var mer rom for designeren til å leke seg med farger og uttrykk.

Av årets totale antall debutbøker har hele tretten forfatterportrett. Gyldendal står for halvparten av titlene, Aschehoug for fem, og de to andre forlagene for to hver seg. Åtte av utgivelsene er diktsamlinger, seks er novellesamlinger og de øvrige fire er romaner. Lyrikk og noveller utgjør hoveddelen av dette årets utgivelser. Grovt regnet kan disse sjangrene karakteriseres som «smal» litteratur, altså sjangre som kan tilskrives den delen av litteraturfeltet Robert Escarpit har beskrevet som «det dannede kretsløpet», og Bourdieu som «det begrensede feltet for kulturell produksjon».

Diagrammet viser en tydelig overvekt på plussiden av visuellaaksen. Kun fem av omslagene har jeg plassert på minussiden, ettersom de ikke følges av noe forfatterportrett. Av disse fem er fire diktsamlinger. Det er også iøynefallende at en hoveddel av omslagene har fått en plassering på plussiden av verbaltekstaksen. Forfatterne er altså jevnt over sterkt kommunisert gjennom bokomslagene sine dette året, enten visuelt, verbaltekstlig eller både– og. Flere av dikt- og novellesamlingsomslagene gir ikke annen forfatteromtale enn en knapp linje. For eksempel utgjøres baksideteksten på omslaget til Ane Borgens novellesamling slik: «Ane Borgen, f. 1938, Oslo. Debutant.» Ett navn skiller seg særlig ut, med sin enslige plassering i dobbeltminusgruppen 3, og det er Rolf Sagen med sin diktsamling. Sagen er en av tre nynorskdebutanter, sammen med Samlagets Kjartan Fløgstad og Eldrid Lunden.

En bemerkelsesverdig stor andel av 68-debutantenes bokomslag er ikke utstyrt med noen illustrasjon. Syv av de i alt atten omslagene har forsider med en utforming som står i gjeld til *neue typographie* sitt stilideal, en nøktern og klar form kun ved bruk av typografi. Felles for disse syv er at de alle er dikt- eller novellesamlinger. Denne helt enkle designen er, som vi ser, forbeholdt litteraturen av høyest kulturell rang, og kan i så måte knyttes til Genettes iakttagelse av diktsamlingers blanke bokomslag. Rolf Sagens debututgivelse, med sin unike plassering i diagrammet, er en av disse høythengende bøkene med typografisk design.

Nærmere tre fjerdedeler av bøkene er utstyrt med forfatterportrett, og har dermed fått en plass på plussiden, i enten gruppe 1 eller 2, avhengig av hvor sterkt omslagets verbaltekst fremmer forfatteren. Det er for øvrig ikke bare forekomsten av forfatterportrett som heiser debutantene opp på visuellaaksen. Vi ser også at forfatternavnet blir tillagt større vekt enn tidligere, ved at det sidestilles visuelt med tittelen.

Langt de fleste er kommunisert såpass sterkt at det tilsier en plassering på plussiden av begge akser, altså i gruppe 2. Alle tre sjangre – dikt- og novellesamlinger og romaner – er representert i denne gruppen. Imidlertid kan man se den som hovedsakelig dominert av romanene, da hele fire av årets fem debutromaner er lagt hit. Av 1948-debutantene var det bare omslaget til Sverdrups diktsamling som hadde denne plasseringen.

### **«Formidleren». Fortellerens etos antar ny form**

Flere av omslagene til 68-debutantenes bøker har svært kortfattede baksidetekster som kun gir de mest grunnleggende fakta om forfatteren, som alder og fødested. Majoriteten av bøkene er derimot utstyrt med relativt lange baksidetekster. Mens den lengste i 1948 er på snau 800

tegn, teller teksten på Kåre Prytz' novellesamling fra 1968 drøye 1400. Baksideteksten til Rolf Egil Moes novellesamling *Og djevelen plantet baobab-treet* kan sees som typisk for omslagene med baksidetekster av en viss lengde.



Figur 7) *Og djevelen plantet baobab-treet* (Moe)

På baksiden av Moes novellesamling konkurrerer forfatterportrettet om oppmerksomheten med et stykke uthevet tekst: «Er det egentlig noe nytt i den hvite manns opptreden i Afrika?». Vi så på omslagene til Sverdrups og Østbys bøker fra 1948 at forfatternavnet og tittelen ble fremhevet visuelt, ved store typer og fargesammenbinding. På baksiden til Moes bok er det derimot dette spørsmålet, i fete, røde typer, og forfatterens ansikt som er de mest fremskutte elementene. Uttrykket er overveiende patospregt, med spørsmålets henvendelse, fargens signaleffekt og forfatterens nærvær gjennom bildet. Allerede i den uthevede teksten antydes en konflikt, som leseren blir oppfordret til å ta stilling til.

Ved siden av forfatterfotoet er et tekstavsnitt i fete typer. Her gis informasjon om forfatteren:

**ROLF EGIL MOE**

er 31 år og bosatt i Oslo. Han har vært 2 år i Øst-Afrika som u-landshjelper, og dette oppholdet har gitt stoff til denne samlingen noveller over et høyst aktuelt tema: hvitt møte med svart Afrika i dag.

På samme måte som i baksidetekstene til 48-debutantene Østby og Hauge trekkes her en direkte linje mellom forfatterens erfaringsbakgrunn og hans forfattergjerning. Helt eksplisitt slås det fast om forfatterens u-landshjelp i Øst-Afrika at «dette oppholdet har gitt stoff til denne samlingen noveller». I denne teksten nevnes ingenting om Moe som ikke har direkte sammenheng med bokens emne.

Under det fremhevede spørsmålet, som ved plasseringen nærmest får funksjon som en tittel, følger en lengre høyrestilt tekst, som besvarer spørsmålet, og dermed tar for seg novellenes tema:

Er han ikke fremdeles «Store Hvite Høvding»? Er vi nordboere så fordomsfrie som vi selv tror? Moe mener nei, og hans avsløringer av hvit kynisme og selvgodhet kan virke groteske og sjokkerende, særlig fordi vi i Norden har så lett for å se på oss selv som velgjørere overfor den tredje verden.

Boken er fylt av ekte hengivenhet for Afrika, for natur og dyreliv, og ikke minst for menneskene der. Likevel er det langt fra noe glansbilde Moe tegner, og han legger ikke skjul på afrikansk grusomhet. En fengslende bok og et oppsiktsvekkende bidrag i debatten om et tema som angår oss alle.

På denne baksiden er teksten stykket opp i bolker og systematisert. Tekstbiten ved siden av portrettet gir en forfatteromtale, mens det lengste tekststykket nederst på siden behandler bokens tema. Imidlertid er ikke denne oppdelingen så absolutt. Forfatteren kommer også til syne i dette tekstreferatet. Etter de første linjenes oppfølging av det innledende spørsmålet får leseren vite at «Moe mener nei». Også i neste avsnitts «Boken er fylt av ekte hengivenhet for Afrika» kan man hevde at forfatteren implisitt iblandes omtalen av temaet. Moes «ekte» følelser for emnet gjøres her til et kvalitetskriterium på samme måte som erfaringsgrunnlaget i forfatteromtalen. Liv–verk-slutningen kan minne om den jeg påviste i Østbys baksidetekst fra 1948, men én distinksjon er vesentlig. Østbys naturerfaringer ble fremstilt som avgjørende for den skjønnlitterære tekstens kvalitet. Moe settes inn i en større sosial sammenheng. I den siste linjen omtales novellesamlingen uten videre som et debattinnlegg. Altså langt fra noen *l'art pour l'art*. Forfatteren gis ikke bare etos som «forteller», men også som en «formidler». Ikke bare tilskriver baksideteksten ham erfaringer og kunnskap som leserne skal få del i, men det gjøres også forsøk på å *engasjere* leseren til å ta stilling til saken, gjennom henvendelsen «Er det egentlig noe nytt i den hvite manns opptreden i Afrika?». Ordet «egentlig» antyder at det finnes ett sant svar, og at forfatteren vil formidle kunnskapen om denne sannheten til leseren. Forfatteren og litteraturen gis en nyttefunksjon.



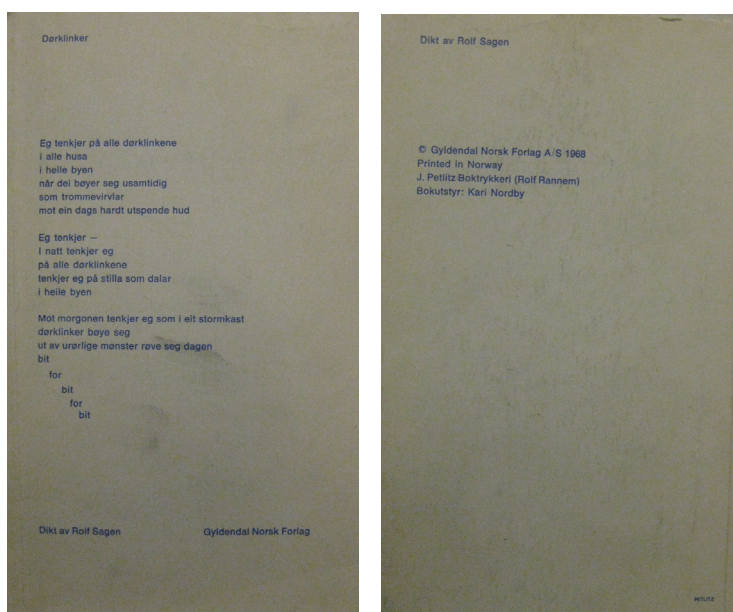
Ut fra materialet mitt ser denne tendensen ut til å gjøre seg gjeldende på tvers av sjanger og forfatterens kjønn. Kjersti Ericsson debuterte også dette året. I baksideteksten til diktsamlingen hennes, *Fotnoter i rødt*, står det om diktene at de «prøver å nå fram til en sans som hos oss alle er sløvet av den daglige dosen av masse mord og sultedød» (Ericsson 1968). Riktignok er det her diktene som gjøres til handlende subjekter, ikke forfatteren, men formidlingsviljen fremmes like fullt. Formuleringen i baksideteksten ilegger Ericssons dikt den hensikt å «nå fram», og å motvirke sløvsinn. På Fredrik Skagens roman, som i baksideteksten beskrives som en type fantasyroman, siteres forfatteren:

Som bibliotekar er jeg også interessert i bøker for bøkens egen skyld, idet jeg fremdeles går rundt med den naive tro at en bok i seg selv er noe fantastisk – et av de få meddelelsesmedia som er den moderne sivilisasjon verdig.

Med denne uttalelsen velger han å belyse det materielle og samfunnsmessige aspektet ved den fantastiske romanen. Tyngdepunktet ser generelt ut til å ligge i litteraturens *funksjon*.

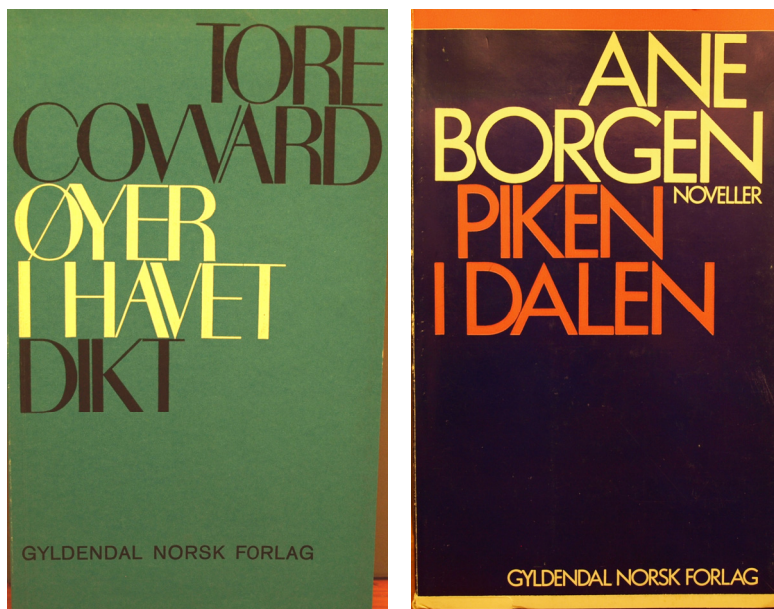
## Nærvær gjennom fravær

Rolf Sagen er i dag kjent som forfatter innen flere sjangre og grunnlegger og leder av Skrivekunstakademiet i Bergen. I 1968 debuterte han med diktsamlingen *Dørklinker* (figur 8), som gjorde ham fortjent til Tarjei Vesaas' debutantpris. Mot normen av året plasserer *Dørklinker* sitt omslag seg lengst ned på begge akser i diagrammet. Uttrykket er også nokså unikt.



Figur 8) *Dørklinker* (Sagen)

Lik hoveddelen av 48-debutantenes bokomslag er Sagens trykket rett på den ublekede bokkartongen. Tyve år senere er ikke dette lenger normen, og formvalget kan dermed tolkes som betydningsbærende. I motsetning til på forgjengernes omslag, har ingen av elementene i Sagens størrelsesmessig forrang over de andre. Forfatter- og forlagsnavn, tittel og sjangerbetegnelse er alle satt i den samme mikroskopiske, blåfargede skriftstørrelsen. Venstrestilt og i sentrum av forsideflaten finnes i stedet titteldiktet. Øverst i venstre hjørne befinner samlingen og diktets tittel seg, og nederst i hvert sitt hjørne er forfatteren og forlaget sine navn plassert. Fra venstre til høyre leser man «Dikt av Rolf Sagen» og «Gyldendal Norsk Forlag». Baksiden er utformet på samme likestilte vis, med en gjentakelse av «Dikt av Rolf Sagen» øverst i venstre hjørne og kolofoninformasjon<sup>18</sup> sentralt plassert under, lik diktet på forsiden.



Figur 9) Typografiske omslag: *Øyer i havet* (Coward) og *Piken i dalen* (Borgen)

*Dørklinters* omslag skiller seg fra de andre typografiske omslagene av året ved to hovedtrekk: Det første er at de andre er utstyrt med forfatterportrett. Det andre er den påtagelig underdimensjonerte skriftstørrelsen. På omslagene til for eksempel Ane Borgens novellesamling *Piken i dalen* og Tore Cowards diktsamling *Øyer i havet* (figur 9) er typene

---

<sup>18</sup> Det jeg her kaller «kolofoninformasjon», er de tekniske opplysningene om boken som man vanligvis finner på kolofonsiden, en av bokens første sider.

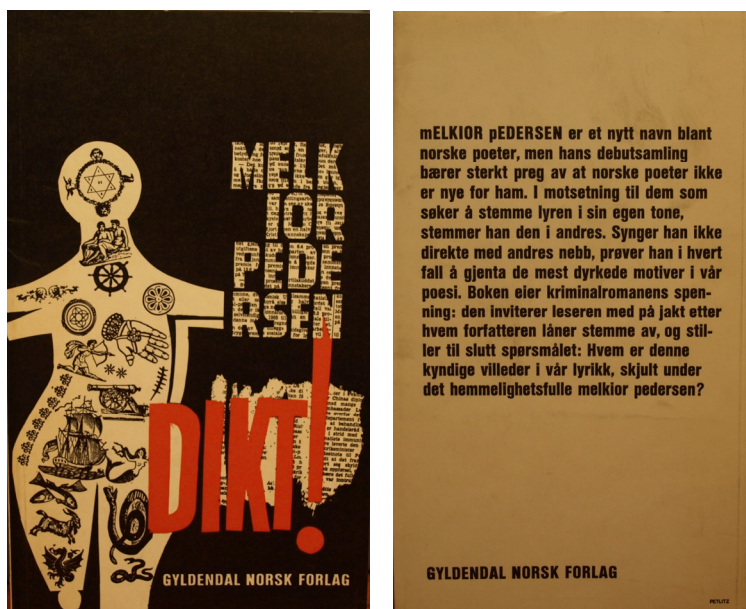
betydelig større og tettere plassert, og elementene forfatternavn, tittel og sjangerbetegnelse brer seg ut over broparten av flaten. På både Sagens og Cowards omslag er alle elementene jevnstore. Forskjellen ligger for det første i skriftstørrelsen, som gjør at Cowards omslagselementer roper der hvor Sagens hvisker, og for det andre i *Dørklinter* sitt omslags sentrale diktelement.

Ved plasseringen av diktet som en tekstblokk i sentrum, med de andre elementene skjøvet ut i ytterkantene, får diktet tilnærmet lik blikkfangseffekt som en figurativ illustrasjon vil ha. Denne fremskuttetheten innebærer at lesestien mest sannsynlig vil starte i diktet, vende seg mot tittelen øverst i det venstre hjørnet og til sist gå til henholdsvis forfatter- og forlagsnavnet nederst på siden. Dette kan karakteriseres som en retorisk nedprioritering av forfatteren til fordel for bokens «innhold», altså diktene. Diktet tiltrekker seg også oppmerksomhet gjennom de syntaktiske forskyvningene i dets fire siste linjer. Dette er et figurativt grep som ikke krever noen fortolkning, men som oppfattes umiddelbart, lik et bilde. Med ekkoet fra forrige tiårets tungetaledebatt gjallende i bakgrunnen kan man tenke seg at dette tydelige modernistiske trekket var mer oppsiktsvekkende i 1968 enn det ville være i dag. Diktet peker så å si på sin egen materialitet. Jeg mener det samme kan sies om omslaget i sin helhet.

Vanligvis er baksiden av bokomslaget avholdt innholdsreferat og/eller forfatteropplysninger, men på baksiden av *Dørklinter* vier formgiveren den sentrale plasseringen til teknisk informasjon. Et element som tradisjonelt finnes på kolofonsiden, som verken tilhører omslaget eller «verket», trer inn i baksidetekstens rolle som beskrivelse av tekstsamlingen. Denne tekstblokken og diktet på forsiden kobles visuelt ved at de gis samme plassering på siden. Man kan kalle det en montasjeeffekt. Fragmenter fra to virkeligheter, den «åndelige» litterære og den materielle som er knyttet til produksjonen, knyttes sammen på en måte som samtidig viser deres *disparitet* og deres felles grunn. Begge fragmenter er konstituert av skrift, i samme skriftstørrelse og med samme farge. Gjennom den verdimeslige sammenligningen understrekes det materielle aspektet ved diktet, som skrift på papir. Omslaget peker på seg selv som materiell artefakt også ved den synlige ublekede omslagskartongen.

Diktet på forsiden gis forrang over de andre tekstelementene gjennom sin tekstmasse, og sett sammen med omslaget som helhet, kan dette sies å gjøre påpekingen av omslagets materialitet til det mest påfallende ved *Dørklinters* omslag. Imidlertid er et annet moment vel så slående: Plasseringen gjør forfatternavnet nærmest usynlig. Trolig vil øyet først finne

forfatterens navn etter å ha gått veien om diktet og tittelen øverst på siden. Fraværet av forfatteren i omslaget blir desto tydeligere ved at baksiden er viet opplysninger om bokens produksjon fremfor om forfatteren. Skulle leseren være nysgjerrig for eksempel på debutantens alder eller fødested, vil ikke bokomslaget stille nysgjerrigheten. Det er denne underrepresentasjonen som gir Sagens omslag den lave plasseringen i koordinasjonssystemet. Både visuell og verbaltekstlig forfatterinformasjon på denne diktsamlingens omslag er i så stor grad fraværende at fraværet selv kan sees som et retorisk element. Omslaget til Rolf Sagens diktsamling er et eksempel på hvordan bokomslaget retorisk kan underkommunisere forfatteren.



Figur 10) *Dikt!* (Pedersen)

Fravær kan anta mange former. Melkior Pedersen er ikke et kjent navn for så mange. Willy Dahl bør være kjent for flere. I 1968 debuterte Melkior Pedersen med diktsamlingen *Dikt!*, under pseudonym. Litteraturprofessoren Willy Melkior Dahl hadde allerede tre år tidligere gitt ut den etter hvert kanoniserte teoriboken *Stil og struktur* før han debuterte skjønnlitterært under alias. Pedersen, som jeg for enkelhets skyld vil kalle ham i det følgende, og Sagen befinner seg begge på minussiden av visuellaksen, og i hver sin ende av verbalaksen i diagrammet. Pedersen er altså mer åpenbart til stede på sin omslagsbakside enn Sagen er på sin. Allikevel mener jeg fraværsmomentet i vel så stor grad finnes i Pedersens omslag. I baksidetekstens siste linjer gis en kombinert presentasjon av boken og forfatteren slik:

Boken eier kriminalromanens spenning: den inviterer leseren med på jakt etter hvem forfatteren låner stemme av, og stiller til slutt spørsmålet: Hvem er denne kyndige veileder i vår lyrikk, skjult under det hemmelighetsfulle melkior pedersen?

Her tillegges diktsamlingen kvaliteter *gjennom* forfatterens identitet, eller nettopp fraværet av en sådan. Samlingen, som er en pastisj over samtidsdiktningen og dermed ikke uten videre kan innordnes i diktsjangeren, sammenlignes med en ganske annen sjanger, krimten. Men i motsetning til i en alminnelig kriminalroman, skal ikke spenningen i Pedersens diktsamling ligge i diktenes handling og innbyrdes meningsforhold. I baksideteksten har forlaget heller valgt å lokke leseren med en «jakt etter hvem forfatteren låner stemme av» og en mystifisering av forfatteren. Gjennom bruken av minuskler gis ikke forfatternavnet egennavnstatus, noe som er med på å understreke fiktiviteten. Naturligvis er ikke dette bokomslaget utstyrt med noe forfatterportrett, og ingenting nevnes om forfatterens bakgrunn eller alder.

Mens baksideteksten er trykket rett på den ubehandlede kartongen, er den collagepregede forsiden farget svart, med en illustrasjon som dekker størstedelen av flaten. Den tegnede illustrasjonen forestiller en stilisert silhuett av et menneske. Forfatternavnet er utformet slik at det ser ut til å være klippet ut av den svartfargede flaten. Den rødfargede tittelen *Dikt!* er tegnet slik at det overlapper menneskefiguren, med versaler og et stort og tydelig utropstegn. Uttrykket er maksimalistisk, og står i skarp kontrast til det jeg ellers har omtalt som poesens subtile virkemidler.

På samme måte som omslaget på *Dørklinker*, peker omslaget på *Dikt!* på sin egen materialitet. Elementene overlapper hverandre som papirbiter i en collage. Den svarte flaten rives tilsynelatende opp og avslører en underliggende flate: en side med tekst. Lest i sammenheng med baksideteksten kan omslagsutformingen også sies å bidra ytterligere til mystifiseringen av den pseudonyme forfatteren. Silhuetten på forsiden bærer ingen personlighetstrekk, den har snarere funksjon som et ikon, et symbol på et menneske. I baksideteksten gjøres det et poeng ut av forfatterens mystiske identitet. Den eneste menneskefiguren leseren tilbys gjennom bokomslaget, er dette endimensjonale ikonet.

Genette skriver i *Seuils* (1987) også om det han kaller *l'effet-pseudonyme*, eller «pseudonymeffekten». Han anser pseudonymet som et paratekstuellt element, og beskjeftiger seg dermed med hvilken *virkning* vissheten om et slikt navnedekke kan øve på leseren (Genette 1987: 46–54). Effekten er avhengig av at leseren faktisk er klar over at det er et pseudonym han er stilt ovenfor, som tilfellet er med Melkior Pedersen. Genette siterer i denne

forbindelse Jean Starobinski, som skal ha skrevet følgende: «Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons *savoir*» (Genette 1987: 49).<sup>19</sup> Bruken av pseudonym har en pirrende effekt på leseren, som vil ønske å avsløre det forfatteren har tildekket: sin identitet. Fraværet av en identitet å knytte til forfatteren brukes bevisst for å vekke leserens nysgjerrighet.

I omslagene til *Dikt! Og Dørklinker* benyttes fraværselementet på forskjellig vis: Pedersens pseudonymitet uttrykkes hovedsakelig verbaltekstlig og Sagens anonymitet visuelt. Imidlertid er begge fundert på en retorikk som spiller på det som ikke er der, for å gjøre forfatteren interessant for leserne.

---

<sup>19</sup> Min oversettelse: «Når en person skjuler eller forkler seg med et pseudonym, føler vi oss utfordret. Denne personen nekter å avsløre seg for oss. Og til gjengjeld vil vi vite.» Genette har hentet sitatet fra Jean Starobinskis artikkel «Stendhal pseudonyme» i *L'Œil vivant* (1961).

## 4 Omslagene fra 1988

På syttitallet fortsatte den store bokproduksjonen fra sekstitallet, men tiåret etter avtok den. Det ble kjøpt færre bøker, og dermed satset forlagene heller på restsalg av gamle titler enn på en kostbar produksjon av nye (Norvin 2002: 189). Flere har koblet den dalende leseiveren på åttitallet til tidens ideologiske klima. Med den generelle økonomiske velstanden i landet hadde nordmenns mentalitet endret seg. «Inntil slutten av 80-tallet var det vanlig å hevde at sosialdemokratiet hadde lyktes så godt at det hadde overflødiggjort seg selv», skriver Thomas Hylland Eriksen i essaysamlingen *Typisk norsk* (Eriksen 1993: 99). Høyrebølgen slo inn over landet, og det sosiale engasjementet fra seksti- og syttitallet ble erstattet med åttitallets individualisme. I 1987 satte imidlertid børskrakket en stopper for den epoken vi kaller «jappetiden».

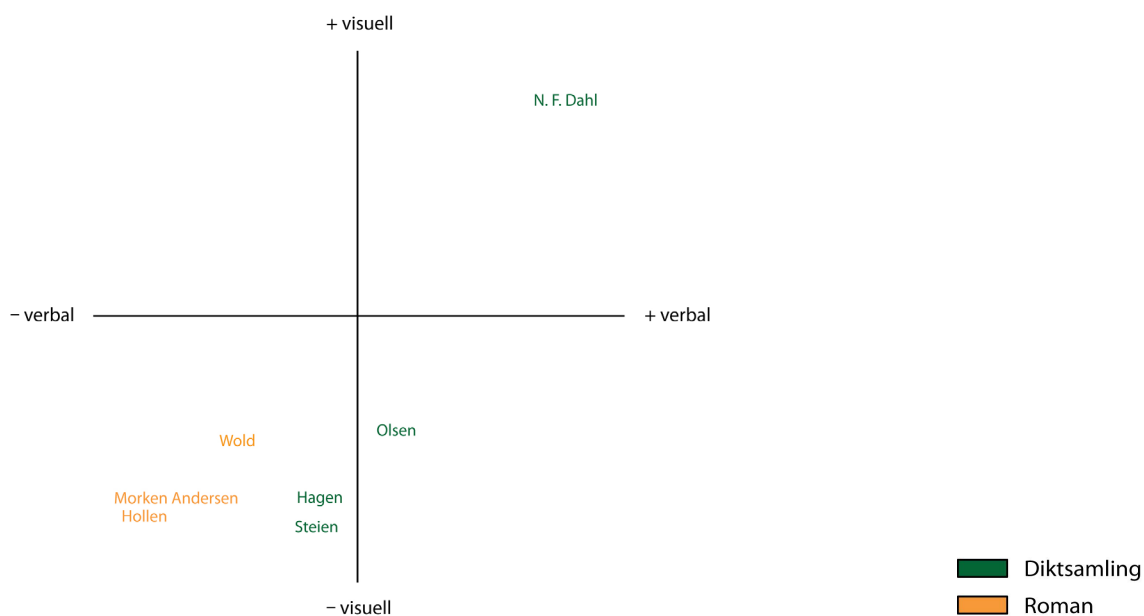
I 1984 gjenoppsto *Profil* – denne gangen som postmodernismens fanebærer. Både design og verdier var endret siden sekstiårene. Baksideteksten på et tilfeldig valgt nummer fra 1985 innledes slik: «Etter den ideologiske politikk følger estetikken som generell teori om en maktfull forførelse og en forførende makt[...]» (Bjørkly mfl. 1985). Politikken og moraliseringen ble erklært død, og estetikken, nytelsen og forførelsen trådte inn i stedet. Artikler av tenkere som Baudrillard og Lyotard sto side om side med motereportasjer. Tidsskriftet var symptomatisk for det litterære ideologiske klimaet i Norge på åttitallet.

Også teknologisk fant det sted store endringer dette tiåret. I 1981 lanserte IBM sin første *personal computer* som hadde en pris og en størrelse som gjorde datateknologien tilgjengelig for flere. Særlig fra 1987 av fikk dette store konsekvenser for kvaliteten på bokomslag: Den nye grafikken var både enklere i bruk og hadde lavere omkostninger. Bruken av fotografi på bokomslag tiltok i takt med de nye mulighetene for dobbelteksponering, retusjering og annen fotografisk manipulering (Norvin 2002: 89, 191). Flere sosiologer og medieforskere har koblet åttitallets datarevolusjon til en svekket evne til å tenke sammenhengende. I datateknisk tekst- og bildebehandling arbeider man alineært med å sette sammen fragmenter, i motsetning til kronologien som det manuelle arbeidet er underlagt. Da Eisenstein lanserte sin montasjeteori på 1930-tallet var det et grep som streid imot det tradisjonelle synet på hvordan kunstnerisk komposisjon skulle utføres. Den fragmenterte

arbeidsmetoden som datateknologien på 1980-tallet førte med seg, gjorde montasje og collage til grunnleggende prinsipp for formgivning (Norvin 2002: 87–88).

På 1970-tallet hadde en plakat- og paroletradisjon preget grafisk design. Omslagsdesignen sto i forlengelsen av de formmessige idealene fra sekstiårene, med typografisk enkelhet og saklighet. Særlig gjaldt dette omslagene til den venstreorienterte litteraturen – både den fag- og skjønnlitterære (Norvin 2002: 75–80). Mot slutten av syttitallet gjorde imidlertid en ny, mer ornamental formtrend seg gjeldende. Denne dekorasjonstrenden har blitt satt i sammenheng med postmodernismens opposisjon til tidligere estetiske normer. 1960-tallets minimalistiske bokdesign ville kvitte seg med alle «overflødige» grafiske elementer. Dekor, forstått som pynt, falt inn under denne kategorien. Åttitallets omslagsdesignere ønsket derimot overfloden velkommen.

## Hovedtendenser



Figur 11) Forfatterorientering, 1988

Det er oppsiktsvekkende hvor få skjønnlitterære debutbøker som ble utgitt i 1988 sammenlignet med det høye antallet tyve år tidligere. Året etter det berømte børskrakket ga de fire største forlagene bare ut syv debutanter. Det mest slående ved diagrammet for dette året,



er at mønsteret minner om det vi så i materialet fra 1948. Og det skyldes ikke bare at antall titler er omtrent det samme. Fem av dette årets bokomslag har en så lav grad av både visuell og verbaltekstlig forfatterorientering at jeg tilskriver dem den samme diagramplasseringen som majoriteten av diktsamlinger i 1948 – dobbeltminusgruppen 4. I 1968 var det bare det ekstremt minimalistiske omslaget til Rolf Sagens diktsamling som plasserte seg her. I 1988 er ikke gruppen forbeholdt lyrikk, men rommer også tre romaner. Av disse tre markerer John Hollens *Det spanske eventyret* seg som populærroman, mens Merete Morken Andersens punktroman *Fra* må regnes som en mer «smal» variant av sjangeren, og som nærere beslektet med poesien i kulturell status. Grunnen til den generelt lave plasseringen på visuellaksen, er at disse omslagene ikke er utstyrt med forfatterportrett. At formgiverne gjennomgående har valgt portrettløse omslag er påfallende. På åttitallet var det enklere å utføre grafiske bildebehandlinger enn det var på sekstitallet, og allikevel var portrettet mer utbredt blant 68-debutantene. Utelatelsen av forfatterfoto kan således sees som et bevisst grep. 48- og 88-debutantene har også det til felles at ingen av dem gir ut novellesamlinger. Begge årgangene fordeler seg nokså jevnt på lyrikk- og romansjangeren.

Av de syv titlene er det bare ett som har forfatterfotografi på omslaget. Dette unntaket utgjøres av omslaget til Niels Fredrik Dahls diktsamling *I fjor var litt av en natt*, som også fremmer forfatteren sterkt verbaltekstlig. Omslaget til Dahls bok står dermed i diametral motsetning til de øvrige bokomslagene av året. Alle omslagene er utstyrt med baksidetekst, men til tross for den relativt store tekstmengden er forfatteren såpass fraværende i disse tekstene at koordinatene tilsier en plassering i gruppe 4.

I materialet vises den fotografiske trenden på åttitallet seg i at hele tre av de syv omslagene har lagt et foto til grunn for illustrasjonen. Ingen av dette årets bokomslag har en rent typografisk utforming. Omslaget til Olsens diktsamling bærer imidlertid preg av den minimalismen som var typisk for sekstitallsomslagene.

### **Etos gjennom logos**

I materialet fra 1968 så vi at forfatterne blir sitert i en stor andel baksidetekster. I 88-materialet er det snarere verket selv som får komme til orde. På både Solveig Steiens og Lars Erling Olsens diktsamlinger gjengis hele dikt, og på Merete Morken Andersens og Kjersti Wolds romaner gis utdrag. På flere av omslagene gis bare korte omtaler av forfatteren, og dette fører til en generell lav plassering på verbalaksen i diagrammet. Imidlertid vil jeg

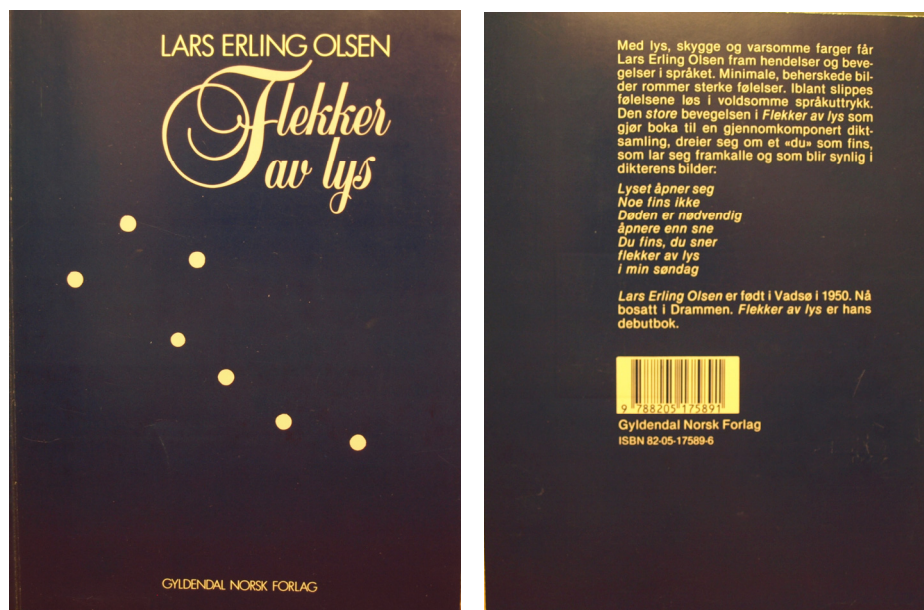
argumentere for at selve forekomsten av verksitetet kan bidra til å styrke forfatterens avsenderautoritet.

Baksideteksten på omslaget til Morken Andersens punktroman *Fra* kan tjene som eksempel på omslagene som har fått den laveste plasseringen på verbalaksen. Teksten teller snaue 600 tegn, og den første og største delen av teksten utgjøres av romanutdraget. Siden følger et handlingsreferat og en telegramaktig linje viet forfatteromtale:

Denne punktromanen risser opp historien om ei ung jentes utvikling i overgangen fra én livsfase til en annen. Gjennom forelskelse, forholdet til en mann, brudd og sorgarbeide nærmer hun seg en posisjon som selvstendig individ.

*Merete Morken Andersen, f. 1965. Debutant.*

På omslagsbaksiden nevnes ikke Morken Andersen annet enn i den tørt konstaterende sistelinjen. Omtaleformen er lik den vi så på Ane Borgens omslag fra 1968: «Ane Borgen, f. 1938, Oslo. Debutant.» Forskjellen mellom de to ligger imidlertid i den relativt fyldige omtalen som gis av handlingen i *Fra* – og ikke minst i tekstutdraget. Siteringen av verket fungerer retorisk som en henspilling på *logos*, saken selv. Ved å gjøre tekstutdraget til et element i omslaget, kan formgiveren sies å heve omslaget opp på et saklighetsnivå: Bokomslaget viser verket «som det er», og kan dermed gi publikum inntrykk av at omslaget er nøytralt formidlende. Dette uttrykket for saklighet kan potensielt virke inn på forfatterens etos – *etos gjennom logos*. At tekstutdraget gis forrang over forfatteromtalen gjør litteraturen til det sentrale elementet. Forskjellen mellom virkningen av denne måten å løfte frem det tematiske på, og en illustrasjon som på analogt vis formidler handlingen i boken, ligger i nettopp det at illustrasjonen *formidler*, mens tekstutdraget presenterer verket med forfatterens egne ord. Konstitueringen av etos gjennom logos knytter ikke forfatterens liv og verk sammen, slik som jeg har beskrevet virkningen av en benyttelse av fortellerens og forfatterens etos. I stedet låner den *logos*' saklighetseffekt til forfatteren, som vil kunne fremstå som en seriøs avsender. Imidlertid mener jeg at denne typen konstituering av etos fungerer best når forfatteren også synliggjøres på andre måter.



Figur 12) *Flekker av lys* (Olsen)

Omslaget til Lars Erling Olsens diktsamling *Flekker av lys* har fått en plassering på plussiden i diagrammet. Baksideteksten på denne samlingen er symptomatisk for en tendens i 88-materialet, som for øvrig ikke var representert i Morken Andersens baksidetekst: Det trekkes ikke noe skarpt skille mellom handlingsreferat og forfatteromtale. Dette har 68- og 88-omslagene til felles. Jeg gjengir her *Flekker i lys*' baksidetekst i sin helhet:

Med lys, skygge og varsomme farger får Lars Erling Olsen fram hendelser og bevegelser i språket. Minimale, beherskede bilder rommer sterke følelser. Iblant slippes følelsene løs i voldsomme språkuttrykk. Den *store* bevegelsen i *Flekker av lys* som gjør boka til en gjennomkomponert diktsamling, dreier seg om et «du» som fins, som lar seg framkalle og som blir synlig i dikterens bilder:

*Lyset åpner seg  
Noe fins ikke  
Døden er nødvendig  
åpnere enn sne  
Du fins, du sner  
flekker av lys  
i min søndag*

*Lars Erling Olsen* er født i Vadsø i 1950. Nå bosatt i Drammen. *Flekker av lys* er hans debutbok.

Det kan tilsynelatende se ut til at teksten er inndelt etter referat og biografi, men på samme måte som i baksideteksten til Sam O. Kjennes novellesamling *Og djevelen plantet baobab-*

*treet* fra 1968, er ikke grensene så absolutte som avsnittsinndelingen kunne tilsi. Den siste linjen gir de grunnleggende opplysningene om forfatteren. Med den ufullstendige setningen «Nå bosatt i Drammen.» minner stilen i dette avsnittet om den korthugne formen i omtalen av Morken Andersen. I avsnittet som står over diktet, derimot, florerer adjektivene. Og her er det ikke bare diktene som beskrives, men også dikteren Lars Erling Olsen. Kontrasten til åpningslinjen i baksideteksten til *Fra* er skarp. Omtalen av Merete Morken Andersens roman innledes med «Denne punktromanen risser opp historien om ...». Her er det romanen selv som er subjektet, og som tilskrives æren for historiefortellingen. Omtalen av Olsens *Flekke av lys*, på den annen side, starter med setningen «Med lys, skygge og varsomme farger får Lars Erling Olsen fram hendelser og bevegelser i språket.» Linjen levner ingen tvil om at språket i diktene har en opphavsmann, og at det er Olsen som skal krediteres. Denne helt klare etableringen av forfatterens etos styrkes etter min mening ytterligere ved det siterte diktets logoseffekt.

### **To sider av samme sak**

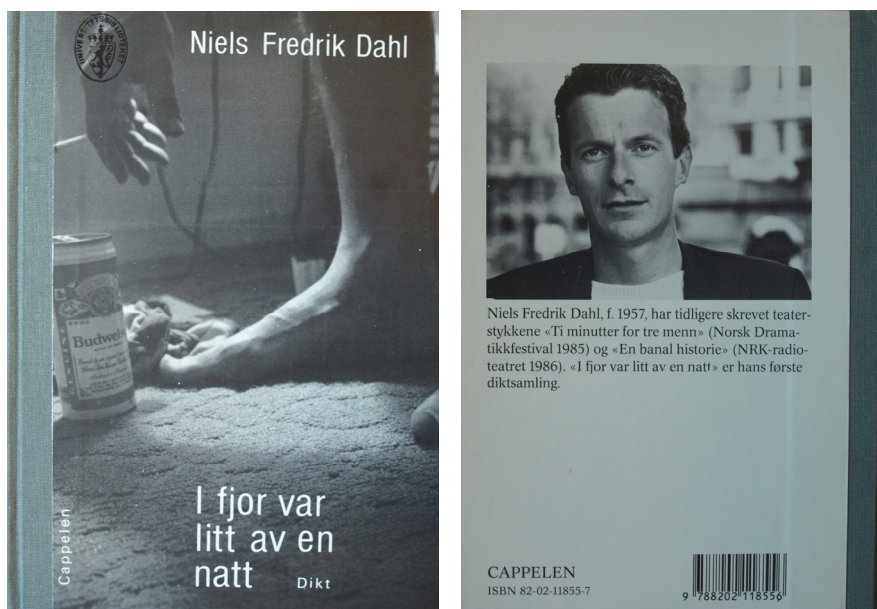
Materialet fra 1988 særpreges av at så få omslag er utstyrt med forfatterportrett. De portrettløse omslagene som gjør forfatteren synlig, benytter seg av andre retoriske bevismidler, for eksempel slik som *Flekke av lys* gjør det. Som det eneste omslaget som prydes av forfatterens bilde, får Niels Fredrik Dahls debutdiktsamling *I fjor var litt av en natt* en enslig plassering i diagrammets gruppe 2. Baksideteksten utgjøres av en ren forfatteromtale, uten annen henvisning til diktsamlingen den befinner seg på omslaget av enn tittelen:

Niels Fredrik Dahl, f. 1957, har tidligere skrevet teaterstykkene «Ti minutter for tre menn» (Norsk Dramatikkfestival 1985) og «En banal historie» (NRK-radioteatret 1986). «I fjor var litt av en natt» er hans første diktsamling.

Til tross for at teksten er relativt lang, bærer omtalen preg av knapphet. Bruken av forkortelse, «f.» for «født» og parenteser med tilleggsopplysninger vitner om en tekstlig økonomi. I all sin ordknapphet, dreier baksideteksten seg kun om én ting: bokens forfatter. Den forteller om hans alder, tidligere utgivelser og om det faktum at han debuterer med foreliggende bok. Imidlertid brukes verken ordet «debutant» eller «debutere». Videre skaper baksideteksten en viss distanse til selve verket gjennom å omtale det ved tittel. For eksempel på Solveig Steiens diktsamling fra samme år, *Mylder i manesjen*, gis verkomptalen ved et «Her er dikt om ...»

(Steien 1988). «Her», med et underforstått *her i denne boken*. Steiens baksidetekst hevder gjennom dette sin samhörighet med boken, og dermed verket. I Dahls forfatteromtale finner altså det motsatte sted.

Forfatterorienteringen i Dahls omslag henter sin styrke i det over gjennomsnittlig store portrettet, gjennom forfatteromtalen lengde og gjennom det at forfatteromtalen står alene – selve diktsamlingen omtales ikke annet enn i forbindelse med forfatteren. Fraværet av konkurranse med andre elementer gjør at forfatteromtalen veier desto tyngre. På samme måte som i baksideteksten på Sverdrups diktsamling, spilles det her på en «forfatteretos», gjennom den ensidige fokuseringen på den litterære virksomheten til forfatteren.



Figur 13) *I fjor var litt av en natt* (Dahl)

Både forfatterportrettet og forsideillustrasjonen er trykket i svart–hvitt. Omslagsforsiden er et heldekkende, ikke helt skarpt fokusert fotografi som viser et utsnitt av et par nakne manneføtter stående på et teppebelagt gulv, den ene hånden hengende ned. Vi ser bare underkroppen, og ikke noe ansikt. Hånden, som holder en rykende sigarett, kan se ut til enten nettopp å ha satt fra seg eller være i ferd med å ta tak i den ølboksen på gulvet, stående i en slik vinkel at Budweiser-logoen er godt synlig fra tilskuerperspektivet. Den ene foten og lyset som faller ned ved siden av den befinner seg omtrent i bildets midte, og utgjør et naturlig fokuseringspunkt. Forfatternavnet og tittelen er plassert henholdsvis øverst til høyre og midtstilt nederst på siden, forfatternavnet i noe mindre typer enn tittelen. All skrift er farget

hvit og satt mot en mørkere bakgrunn, så den står godt frem. Det er illustrasjonen som først fanger oppmerksomheten, både på grunn av dimensjonen og det nevnte fokuspunktet i sentrum av billedflaten. I henhold til Kress og van Leeuwens teorier om sannsynlig «lesesti» i lesning av multimodale tekster, vil tilskuerens oppmerksomhet siden falle på forfatternavnet, ettersom det befinner seg øverst på siden. Imidlertid vil oppmerksomheten i dette tilfellet muligens dras mellom forfatternavnet og tittelen, siden tittelen er satt i større typer.

De bare bena vi ser i forsidefotoet, plassert i et hjemmemiljø, som antydnet med vegg til vegg-teppet, viser et privat øyeblikk. Lyset som faller ned på føttene til den ansiktsløse personen på fotoet, antyder at det er dag. Det viser tilsynelatende en mann som drikker øl og røyker på dagtid, muligens alene. Føttene og hånden ser ut til å tilhøre en ganske ung mann. Også fotografiet på bokens bakside viser en ung mann: Niels Fredrik Dahl. I analysen av omslaget til 68-debutanten Rolf Sagens *Dørklinker* argumenterte jeg for at en montasjeeffekt kan gi grunnlag for en kobling mellom forsideelementet diktet og baksideelementet kolofoninformasjonen. På lignende vis kan forside- og baksidefotoet på omslaget til Dahls bok knyttes til hverandre visuelt. Begge fotografier er trykket i den samme svart–hvitt-tonen. På forsiden sees bare et utsnitt av en ansiktsløs kropp, på baksiden sees kun et ansikt. Kollisjonen mellom de to bildene kan ha en konnotativ virkning på leseren. Om leseren assosierer den avbildede anonyme mannen på forsiden med dikteren på baksiden, øker det forfatterens nærvær betraktelig. Forsiden og baksiden kan i dobbel forstand fungere som to sider av samme sak. «Saken» vil i dette tilfellet ikke bare utgjøres av boken, men også av forfatteren.

Fra den sammenlignende analysen av omslagene på Rolf Sagens og Melkior Pedersens bøker sluttet jeg at de bygger på den samme fraværsretorikken, til tross for at de har åpenbart forskjellige estetiske uttrykk. Begge disse to omslagene befinner seg på minussiden av visuellaksen, men på hver sin kant av verbalaksen, og representerer således to forskjellige grupper i diagrammet. Omslaget til *I fjor var litt av en natt* representerer en tredje gruppe, ved sin høye plassering på begge akser. Alle tre er eksempler på hvordan montasjens spill med det fraværende kan benyttes retorisk.

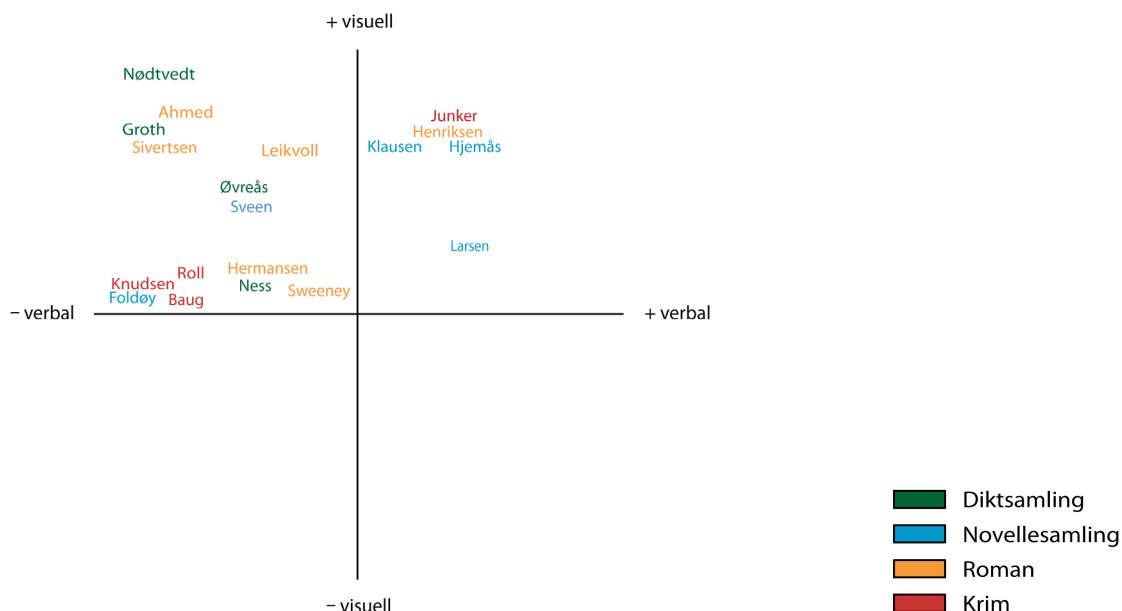
## 5 Omslagene fra 2008

Den teknologiske utviklingen som skjøt fart på 1980-tallet, har bare tiltatt siden. I 1998 ble Apples Mac lansert i Norge. Denne datamaskinen gjorde avansert bildebehandling enklere å utføre, noe som gjorde at omslagsdesignere kunne utføre arbeidet både bedre og mer effektivt. Stadig flere utdanner seg til å bli grafisk designer. Vi sier i dag at mediene har blitt demokratisert, og at vi opplever en sosial revolusjon på nettet. Flere mennesker får produsere og nå ut med innhold. De siste ti årene har vi også sett en økning i antall små forlag. Man anslår at det nå finnes så mange som tusen forlag alt i alt i Norge, de fleste av dem drevet av enkeltpersoner eller et fåtall redaktører.

I 2007 gikk journalist Arne Berggren hardt ut mot Dag Solstad og Jon Fosse og anklaget dem for å drive merkevarebygging. Kritikken kom i kjølvannet av Solstads opptreden i en tv-reklame for Bokklubben nye bøker. Ordene «merkevare» og «markedsføring» har stadig oftere blitt nevnt i forbindelse med litterære verk og deres ophavsmenn, både i den offentlige mediedebatten og i litteraturteorien.

Designyrkets oppblomstring de siste tyve årene har medført en høyere prestisje for bokdesign. Grafill, norsk organisasjon for visuell kommunikasjon, er samtidig en interesseorganisasjon og en arrangør av flere profilerte utstillinger og konkurranser. Hvert år deler organisasjonen ut en pris til «årets vakreste bøker», og vinnerne stilles så ut på Nasjonalbiblioteket. I 1997 uttalte juryen i kåringen: «Omslag er et tredimensjonalt begrep, selv om forsiden skal være bokas ansikt utad og forlagets salgsplakat. Det er derfor godt å se at mange velger å gjøre maksimalt ut av både baksider og innbretter» (Grafill 1997: 5).

## Hovedtendenser



Figur 14) Forfatterorientering, 2008

I 1948 var antallet debutanter åtte, i 1968 hadde det steget til atten, i 1988 var det tilbake under titallet, mens de nitten debutantene i 2008 viser at pendelen har svingt tilbake. Det kanskje mest iøynefallende ved diagrammet for 2008 er at alle omslagene befinner seg på plussiden av visuellaksen. Dette skyldes at alle er utstyrt med forfatterportrett. Imidlertid bidrar ett moment til at ikke flere oppnår topplassering på visuellaksen: plasseringen av portrettet. En særlig tydelig tendens i materialet fra 2008 er at også innbretten på omslaget taes i bruk. Både forfatterportrett og forfatteromtale plasseres her. I 1968 hadde kun to av debutbøkene tekst på innsiden av omslaget. I 1948 og 1988 benyttet ikke forlagene seg av denne muligheten i det hele tatt. I 2008 er det bare ett omslag som *ikke* har portrett og omtale på innbretten. Det er omslaget til Nødtvedts diktsamling som utgjør dette hederlige unntaket. På dette omslaget er et stort forfatterportrett heller plassert på baksiden av omslaget, noe som forklarer den høye plasseringen på visuellaksen. Baksidene er i materialet fra dette året hovedsakelig forbeholdt beskrivelse av bøkens handling. Lesestiteorien til Kress og



van Leeuwen tilsier at denne plasseringen vil føre til at all informasjon som vedrører forfatteren, blir lest sist.

Det kommer også frem av diagrammet at en ny sjanger har kommet til blant debututgivelsene. Hele fire debuterer med kriminalromaner i 2008. De senere årene har Bokklubben nye bøkens hovedboklister inkludert et stadig større antall krimbøker. Denne utviklingen speiler en endring i lesernes preferanser, en utvikling som også har vært synlig i undersøkelser av utgivelsesstatistikken fra biblioteker (Naper 2007: 262–268). Omslaget til Merete Junkers krim utmerker seg i diagrammet ved å være blant dem med høyest plassering på begge akser. Dette skyldes forekomsten av en *blurb* på forsiden, hvor den populære svenske krimforfatteren Camilla Läckberg anbefaler nykomlingens bok. Det er ikke tradisjon for å plassere blurber på førsteutgaver, da tekstutdraget gjerne har vært hentet fra en god anmeldelse. Imidlertid har «blurbingen» av også debutanters førsteutgaver markert seg som en tendens de siste årene (Mathiassen 2009). De tre øvrige krimforfatterne av året får tilnærmet like koordinater, og samler seg lengst nede på verbalaksen, bare så vidt på den visuelle plussiden. Den lave verbaltekstlige orienteringen deler disse krimomslagene med dem på diktsamlingene. Mens novellesamlingenes omslag sprer seg langs denne akse, holder diktsamlingenes seg tydelig på minussiden.

### «Informasjonen»

Vi ser at omslagene til debutantene fra 2008 samler seg i gruppe 1 i diagrammet, og altså er sterkere kommunisert visuelt enn verbalt. Det som ser ut til å særprege uttrykkene til hoveddelen av 08-omslagene, er at forfatteren, til tross for tilstedeværelsen gjennom portrett, ikke fremtrer som en synlig avsender.

I essayet om fortelleren og forfatteren nevner Walter Benjamin også en tredje og nyere form for meddelelse: *informasjonen*. Benjamin beskriver informasjonen som en form for overfortolket meddelelse, og knytter den til pressens måte å formidle nyheter på. Han ser informasjonen som historisk situert, og som et resultat av det moderne kommunikasjonsamfunnet:

Hver morgen forteller nyheter oss om verden. Og likevel er vi fattige på bemerkelsesverdige historier. Det kommer av at ingen begivenhet kommer til oss som ikke allerede er gjennomsyret med fortolkninger. Med andre ord: nesten ingenting av det som skjer, kommer fortellingen til gode; nesten alt kommer informasjonen til gode (Benjamin 1991: 184).

Slik han ser forfatteregenskapene som en trussel for den tradisjonelle fortellerens formidlingsevner, anser han informasjonen som en trussel for historieaspektet ved all form for mellommenneskelig meddelelse. Informasjonen har bare verdi når den er ny. Fortellingen, derimot, brukes ikke opp, men henter sin styrke nettopp i at man husker den (Benjamin 1991: 185–186). For min anvendelse i denne undersøkelsen kan ikke «informasjonen» i benjaminsk forstand, brukes som en figur for konstituering, på linje med «fortelleren» og «forfatteren». Snarere betrakter jeg også den som en trussel for en effektiv konstituering av 2008-debutantenes etos.

I materialet fra de andre årene har vi sett at omtalen av forfatterens bakgrunn og skrivestil og av bokens handling ofte glir over i hverandre, uten klare skillelinjer. I omslagene til 2008-debutantene er skillet mellom biografi og referat langt tydeligere, ved at forfatteromtalen plasseres på innbretten. I 1997 ga juryen for kåringen av «årets vakreste bok» ros til designerne for at de utfoldet designen også til bokomslagene innbrett. Vel kan dette være et trekk ved såkalt helhetlig omslagsformgivning, men jeg vil argumentere for at det får mindre heldige konsekvenser for debutantene.



Figur 15) *Fjorten dager i Nordsjøen* (Henriksen)

Inndelingen av tekst på omslaget til Leif Henriksens roman *Fjorten dager i Nordsjøen* er representativ for trenden som kommer til syne i 08-omslagene. Den relativt lange baksideteksten utgjøres utelukkende av en beskrivelse av romanens handling, og forfatteren

nevnes ikke med et ord. Muligens nevnes han for øvrig med nettopp ett ord: En av romankarakterene deler fornavn med forfatteren. På venstre innbrett, derimot, får debutanten en omtale:

LEIF HENRIKSEN (f. 1955 i Oslo) var vinnerne [sic] av Gyldendals konkurranse om beste politiske roman. Han jobber som sikringsleder på plattform i Nordsjøen. *Fjorten dager i Nordsjøen* er Henriksens debut som forfatter.

Av omtalen på innbretten kommer det implisitt frem at forfatteren har erfaring fra det miljøet han har lagt handlingen til, idet forlaget avslører at Henriksen selv jobber på oljeplattform. Imidlertid gjøres det ikke noe poeng ut av denne forbindelsen mellom de praktiske erfaringene og verket til forfatteren, slik jeg påpekte at det ble gjort på omslagene til 48-debutanten Magne Østby og 68-debutanten Rolf Egil Moe. Den oppmerksomme leseren vil imidlertid kunne koble den fiktive Leifs som omtales i baksideteksten, til forfatteren. Den ikke fullt så oppmerksomme leseren, på den annen side, vil gå glipp av denne sammenhengen mellom forfatterens erfaringer og det litterære emnet. Den rent fysiske inndelingen av forfatter- og verkomtale på to forskjellige sider bidrar således til å undergrave en potensiell etablering av en «fortelleretos». Formgivingspraksisen med forfatteromtale på innbrett antyder en oppfatning av at forfatteren – avsenderen – ikke er vesentlig i bokomslagets formidling av litteratur. Fremstillingen av bokens handling og forfatter reduseres til saklig informasjon.

### ***Kairos* som sjangerforståelse**

Bokomslaget til Leif Henriksens roman kan tjene som eksempel også på viktigheten av at et omslag formidler boken på egnet vis. Med *Fjorten dager i Nordsjøen* vant Henriksen førsteplassen i Gyldendals konkurranse om å skrive den beste politiske romanen. I etterkant av utgivelsen ble kåringen gjenstand for debatt. Mange stilte seg tvilende til om Henriksens bok tilfredsstiller de sjangermessige kravene til den politiske romanen. Litteraturkritiker Marta Norheim var en av disse. I sin anmeldelse i Kulturnytt ga hun uttrykk for at det ikke bare er sjangerbetegnelsen som kan være villedende, men også bokens omslag:

Når så forlaget utstyrrer boka med eit klassisk thriller-omslag der trugande skyer rammar inn eit lågtflygande helikopter i forgrunnen mens oljeplattformar ligg mørk og mystisk midt i bildet, ja, så har dei gitt debutant Henriksen svært rikeleg med fallhøgde. For rikeleg, viser det seg. For «Fjorten dager i Nordsjøen» er ikkje ein thriller, og det

skal ein viss velvilje til for å kalle han for ein politisk roman, – med mindre ein då meiner at skildring av arbeidsprosessar i offshoreindustrien i seg sjølv er politisk (Norheim 2008).

I dette sitatet blir det tydelig at Norheim ser det som vesentlig at Henriksen er debutant, og at fallhøyden dermed blir ekstra stor når forventninger ikke innfris: «ja, så har dei gitt debutant Henriksen svært rikeleg med fallhøgde». Sitatets «dei» viser selvfølgelig tilbake til forlaget. Implisitt kan man tolke det som at Norheim mener forlaget har et særlig ansvar for debutantene sine – også i formgivningen av bokomslaget. I Henriksens tilfelle mener hun at bokomslaget lover noe annet enn boken kan holde. Terskelen står ikke til huset. Når leseren føler seg villedet av en boks omslag kan det innvirke på oppfattelsen av forfatterens avsenderautoritet. Den profesjonelle leseren Marta Norheim skylder imidlertid på forlagets bedømmelsesevne. Et vesentlig aspekt ved bokomslagets retorikk er, som i all retorikk, situasjonsforståelsen, eller *kairos*.

I innledningen til denne oppgaven refererte jeg Platons definisjon av *kairos* som «a knowledge of the times for speaking and for keeping silence» (Platon 1917: 553). De «truende skyene» og det lavtflyende helikopteret som er avbildet i illustrasjonen på *Fjorten dager i Nordsjøen* ble i Norheims anmeldelse definert som et typisk motiv for thrillersjangeren. I materialet fra de øvrige årene har jeg sett at mye av lyrikken kjennetegnes av en subtil bruk av virkemidler og *det lave stilleie*. Fra materialet avtegnes en bokomslagets *kairos*, hvor omslaget som egner seg for den ene sjangeren, spenningsromanen, er et åsted for tale og omslaget som kler den andre, diktsamlingen, er et åsted for taushet. Omslagene på Peter Magnus' *Ranbemerkinger* fra 1948, Rolf Sagens *Dørklinker* fra 1968 og Lars Erling Olsens *Flekke av lys* fra 1988 bærer alle preg av en enkelhet i form – en slags poesiens minimalisme.

Dette stillfarende formuttrykket finnes også i 08-materialet. Omslaget på Håkon Øvreås' diktsamling *Avstanden mellom hus* er ett eksempel (figur 16). Jan Roar Leikvoll debuterte med romanen *Eit vintereventyr* (figur 16). Utgivelsen kategoriseres således ikke som poesi, men omslaget har et uttrykk som på et vis minner om det på *Avstanden mellom hus* sitt omslag: forsideillustrasjonen utgjøres på begge omslagene av fotografier. Fargene går henholdsvis mot det helt lyse, og det svarte. Motivene, et vindu på det ene og et hus på det andre, fremtrer som bare mindre deler av den komposisjonsmessige helheten, og billedflatene blir tilnærmet ensfargede.

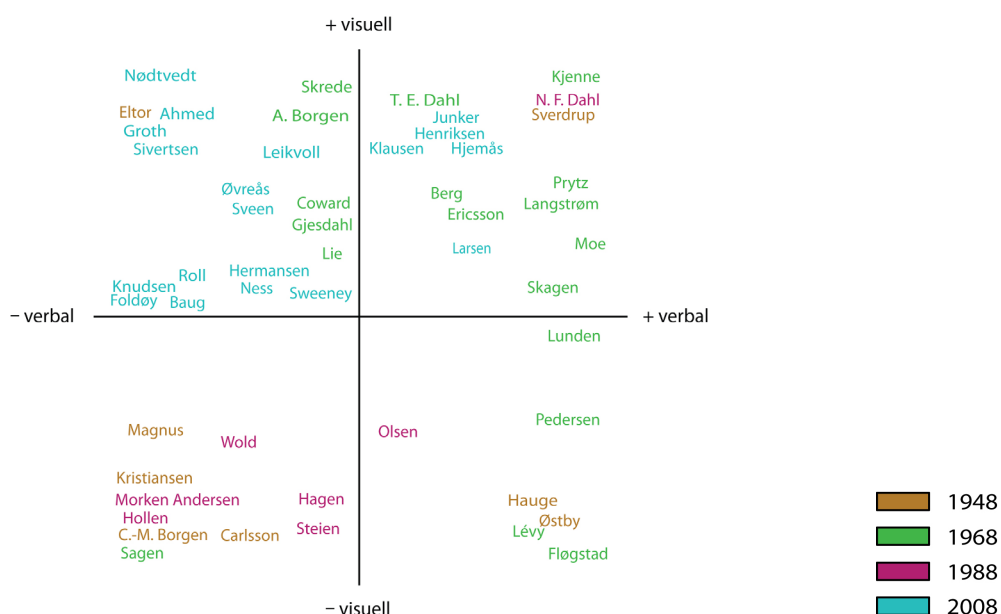


Figur 16) Forsideillustrasjoner: *Avstanden mellom hus* (Øvreås) og *Eit vintereventyr* (Leikvoll)

I 08-materialet finnes ingen diktsamlinger med blanke baksider, som de Gérard Genette omtalte, og som jeg så i 48-materialet. I 2008 har alle omslag baksidetekst. Men kanskje kan disse enkle forsideillustrasjonene sies å stå i en forlengelse av det enkle uttrykket som Genette tilskrev poesien «oppføydhed». Bokomslagets *kairos* kan i så måte tilsi at diktsamlingens omslag ofte vil være et egnet sted for subtilitet og tilbakeholding.

Jeg ser i materialet mitt at diktsjangerens omslag også kan kjennetegnes ved at det skiller seg ut fra hovedtendensen for omslagene av året. For hvert av årene har omslaget til en diktsamling markert seg som et unntak i diagrammet: I 1948 var det Harald Sverdrups, med sin plassering i gruppe 2; i 1968 var det Rolf Sagens, i gruppe 4; i 1988 var det Niels Fredrik Dahls, i gruppe 2 og i 2008 er det Erlend Nødtvedts, i gruppe 1. De forskjellige gruppeplasseringene understreker at det er det faktum at omslaget skiller seg ut, mer enn *hvordan* det skiller seg ut som gjør disse bokomslagenes uttrykk sammenlignbare.

## 6 Fraværets retorikk



Figur 17) Årgangenens fordeling, alle år sett under ett

I diagrammet over er alle årene samlet. Når man sammenholder diagrammene, avtegnes et tydelig mønster: Pendelen har svingt fra en generelt svak visuell forfatterorientering i 1948 til en sterk i 1968, tilbake til minussiden igjen i 1988 og deretter til plussiden i 2008. Minussiden dominerer i 1948- og 1988-omslagene, mens plussiden inneholder en klar overvekt av 1968- og 2008-omslag. Det kan tilsynelatende se ut til at de fire utvalgte årene danner «krysspar» hva angår uttrykk – 1948/1988 og 1968/2008. Imidlertid viser diagrammet bare til forekomsten av visuelle og verbale elementer, og ikke til det effektive *samspeillet* mellom uttrykksformene. Undersøkelsen har tydeliggjort at den retoriske effekten ligger i nettopp montasjen. Derfor vil for eksempel ikke et forfatternavn i store typer i seg selv være tilstrekkelig til å bygge opp et troverdig bilde av avsenderen. Det er når denne visuelle betoningen kan settes inn i en meningsfull sammenheng, at det bidrar til å konstituere forfatterens etos. I materialet fra 1968 ble dette eksemplifisert med forskjellen mellom diktsamlingene *Dørklinker* og *Øyer i havet*. På *Dørklinker* er forfatternavnet Rolf Sagen satt

med mikroskopiske typer, mens «Tore Coward» dekker en tredjedel av omslagets flate. Etter min mening er det allikevel på omslaget av Sagens bok at forlaget spiller mest effektivt på forfatterens avsenderautoritet.

Jeg har sett flere eksempler på hvordan den formmessige komposisjonen kan være utslagsgjørende for forfatterens avsenderautoritet i materialet fra hvert av årene. Omslaget til 1948-debutanten Peter Magnus viser at også et omslag uten baksidetekst kan formgis slik at forfatteren trer frem. Denne effekten forklarer jeg delvis med forholdet mellom illustrasjon og tittel. Et annet forhold som har avgjørende betydning for etableringen av etos, er relasjonen mellom tekstelementene forfatteromtale og handlingsreferat. På baksidetekstene til omslagene både fra 1968 og 1988 ser vi at de to elementene gjerne blandes, slik at det ene glir over i det andre. For eksempel blir Rolf Egil Moes meninger om egen boks tematikk referert på baksiden av *Og djevelen plantet baobab-treet* fra 1968. Materialet fra 1948 og 2008 viser derimot et tydeligere skille mellom biografi og handlingsreferat. Aller skarpest er dette skillet på 2008-omslagene. På hele atten av nitten omslag er forfatteromtalen plassert på innbretten, mens baksiden er forbeholdt omtale av bokens handling. Skillet liv–verk understrekes av at også forfatterportrettet finnes på innbretten. Etter min mening antyder plasseringene en rangstilling av tekstelementene, hvor debutantens bakgrunn sees som mindre relevant for formidlingen av verket enn dets emne og tema. På omslagene fra 1948 er ikke innbrett tatt i bruk. Selv om forfatteromtale og referat altså er atskilt, opptrer begge tekstelementene på baksiden. Leserekkefølgen vil avhenge av hvilket element som er plassert øverst, og eventuell formmessig fremskuttethet, men ved at all tekst er plassert på samme side, øker muligheten for at publikum vil lese teksten i sin helhet. Den mest plausible leseretningen vil gå veien om baksiden til innbretten. 2008-omslagenes forvisning av forfatteromtalen og forfatterportrettet til innbretten minsker således sannsynligheten for at denne teksten blir lest.

I og med at både 1968- og 2008-omslagene er preget av sterk visuell forfatterorientering, kunne man anta at det samlede inntrykket av forfatterens tilstedeværelse er noenlunde lik i de to årgangene. Imidlertid har jeg gjennom undersøkelsen vist at det på omslagene fra 1968 er et effektivt samspill mellom tekst- og bildeelementer, som i mye større grad enn 2008-omslagene bygger opp forfatterens etos. Den nedvurderingen jeg mener å se i plasseringen av forfatteromtalen på innbretten av omslaget, fører etter min mening til at 2008-omslagene har mer til felles med 1948-omslagene baksidetekst- og portrettløse omslag. Om lesernes interesse for boken ikke blir vekket av handlingsreferatet på baksiden, vil de ikke ta seg bryet med å åpne boken og se på innbretten. Fenges ikke leseren av baksideteksten på

*Fjorten dager i Nordsjøen*, er således forfatteren Leif Henriksen ikke mer synlig på omslaget på denne romanen enn Peter Magnus er på sin diktsamling *Ranbemerkinger*.

«Norske debutanter er utvilsomt synlige i media», slo jeg fast i forordet, og henviste til presseoppslag og reklameannonser. Samtidig har altså flere debutanter og journalister gitt uttrykk for at forlagene vier debutantene sine for lite oppmerksomhet og at de ikke markedsfører de nye forfatterne sine godt nok. I forordet åpnet jeg videre for at debutantenes kritikk kunne være berettiget. Allikevel ble jeg forbauset over hva jeg fant. Forlagenes standardiserte bruk av omslagsinnbretten til forfatteropplysninger svekker forfatterens synlighet. Det er etter min mening oppsiktsvekkende at debutantene som er nærest oss i tid, samlet sett er blant de svakest kommuniserte på omslagene til egne bøker.

*When a writer doesn't show his face, he becomes a local symptom of God's famous reluctance to appear ... The image world is corrupt, here is a man who hides his face.*

(DeLillo 1992: 36)

En av retorikkens viktigste oppgaver er å skape en illusjon av nærhet mellom mottageren og budskapet. Forbindelsen vil gjøre mottageren til en mer velvillig innstilt lytter, og dermed kan avsenderen lettere skape interesse for budskapet. Men hva er mest interessevekkende: Det vi har i nærheten, og kan se, eller det vi ikke har, men skulle ønske at vi hadde? Ved å peke på et fravær, kan man oppnå å vekke til live et *ønske* om nærvær hos mottageren. I en forstand oppstår nærværet gjennom fraværet.

Når elementer som står i et såkalt avløsende forhold til hverandre, monteres sammen, oppstår et brudd. I dette bruddet kan publikums interesse vekkes. I gjennomgangen av materialet for undersøkelsen har jeg sett flere eksempler på hvordan denne latente retorikken kan spores i bokomslag. Det ser ut til å være en sammenheng mellom den retoriske bruken av forfatterens fravær som interessevekkende element og det at boken tilskrives en høy åndelig verdi. Et trekk som synes å særprege omslagene hvor jeg påviser konstituering av etos gjennom montasjeeffekt, er at den benyttes i omslagene til diktsamlinger. Av de litterære sjangrene blir lyrikken gjerne regnet som bærer av åndelige snarere enn praktiske verdier. I Bibelen omtales Gud som «fysisk fraværende, men nærværende i ånden» (1 Kor 5,3). Fra et religiøst ståsted synes det guddommelige nærværet uforenlig med fysisk manifestasjon. Dikteren er, om enn ikke en guddom, tradisjonelt knyttet til åndelige verdier. Lyrikken troner



kanskje øverst i hierarkiet for kulturell prestisje, men på et generelt plan kan all litteratur defineres som såkalt åndsprodukt. I *møtestedet* bokomslaget kommer åndsverk og håndverk sammen i ett fysisk produkt. Omslagsformgivning som henspiller på fraværets retorikk, antyder et åndelig nærvær.

# Vedlegg

## 1 Kriterier lagt til grunn for diagrammene

### *Verbaltekstlig forfatterorientering*

- 1 Forfatters alder oppgis
- 2 Forfatters fødested/bosted oppgis
- 3 Forfatters utdanning/jobb oppgis
- 5 Forfatter omtales som «forfatter»
- 6 Forfatters andre interesser nevnes
- 7 Forfatter nevnes i forbindelse med handlingsreferat
- 8 Forfatteromtalen er relativt lang (over 300 tegn inkl. mellomrom)
- 9 Forfatteromtalen befinner seg på utsiden av omslaget, ikke i klaff
- 10 Forfatteromtalen kommer før verkomptalen
- 11 Kun forfatter omtales, ikke verket

### *Visuell forfatterorientering*

- 1 Forfatternavnet på forsiden gjør like stort eller større krav på oppmerksomhet enn illustrasjon
- 2 Forfatternavnet på forsiden gjør like stort eller større krav på oppmerksomhet enn tittel
- 3 Omslaget har forfatterportrett
- 4 Forfatterportrettet er relativt stort (større enn 5 x 5 cm)
- 5 Forfatterportrettet befinner seg på utsiden av omslaget, ikke på innbrett

## 2 Tabeller

### 2 a) 1948

Forfatter og tittel	Kjønn	Alder i debutåret Oppgis / oppgis ikke	Sjanger	Målform	Omslaget har forfatter-fotografi	Det opplyses om at forfatteren er debutant	Antall sider i bok	Antall tegn i paratekster <sup>20</sup>	Forlag
Carl-Martin Borgen <i>Mennesker i gaten</i>	Mann	31 Oppgis ikke (ingen baksidetekst)	Dikt	Bokmål	Nei	Nei (ingen baksidetekst)	101	0	Aschehoug
John Carlsson <i>Å leve i kjærlighet</i>	Mann	Oppgis ikke	Roman	Bokmål	Nei	Ja	129	798	Gyldendal
Ingolf Eltor <i>Skipper Bjørnsen</i>	Mann	51 Oppgis ikke	Roman	Bokmål	Ja	Ja	249	443	Gyldendal
Knut Hauge <i>Krossen under Torfinshø.</i>	Mann	37 Oppgis	Historisk roman	Nynorsk	Nei	Ja	279	604	Aschehoug
Hans Kristiansen <i>Lilje i blekkhus</i>	Mann	35 Oppgis ikke (ingen baksidetekst)	Dikt	Bokmål	Nei	Nei (ingen baksidetekst)	69	0	Cappelen
Peter Magnus <i>Ranbemerking er</i>	Mann	33 Oppgis ikke (ingen baksidetekst)	Dikt	Bokmål	Nei	Nei (ingen baksidetekst)	72	0	Aschehoug
Harald U. Sverdrup <i>Drøm og drift</i>	Mann	25 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	98	524	Gyldendal
Magne Østby <i>Kvitfot</i>	Mann	33 Oppgis	Roman	Bokmål	Nei	Ja	160	514	Aschehoug

---

<sup>20</sup> Kategorien «antall tegn i paratekster» viser til samlet antall tegn i verbaltekst på omslagets bakside og på eventuell innbrett.

## 2 b) 1968

Forfatter og tittel	Kjønn	Alder i debutåret Oppgis / oppgis ikke	Sjanger	Målform	Omslaget har forfatter-fotografi	Det opplyses om at forfatteren er debutant	Antall sider i bok	Antall tegn i paratekster	Forlag
Björg Berg <i>Ballade i moll</i>	Kvinne	42 Oppgis ikke	Noveller	Bokmål	Ja	Ja	117	597	Aschehoug
Ane Borgen <i>Piken i dalen</i>	Kvinne	30 Oppgis	Noveller	Bokmål	Ja	Ja	95	36	Gyldendal
Tore Coward <i>Øyer i havet</i>	Mann	31 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	51	45	Gyldendal
Tor Edvin Dahl <i>En sommer tung av regn</i>	Mann	25 Oppgis	Noveller	Bokmål	Ja	Ja	171	127	Gyldendal
Kjersti Ericsson <i>Fotnoter i rødt</i>	Kvinne	24 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	43	566	Aschehoug
Kjartan Fløgstad <i>Valfart</i>	Mann	24 Oppgis	Dikt	Nynorsk	Nei	Ja	44	846	Samlaget
Sven Gjesdahl <i>Springvannet</i>	Mann	29 Oppgis	Noveller	Bokmål	Ja	Ja	124	39	Gyldendal
Sam O. Kjenne ... Også vi, når det blir krevet ...	Mann	39 Oppgis	Dokumentarisk roman	Bokmål	Ja	Ja	226	551	Gyldendal
Rolf Langstrøm <i>Situasjoner</i>	Mann	30 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Nei	61	546	Aschehoug
Anne Marie Lévy <i>Ferden til Shigaraki</i>	Kvinne	Oppgis	Roman	Bokmål	Nei	Ja	198	749	Cappelen
Aasta Lie <i>BITTER T</i>	Kvinne	49 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	51	39	Gyldendal
Eldrid Lunden <i>F.eks. juli</i>	Kvinne	27 Oppgis	Dikt	Nynorsk	Nei	Ja	42	812	Samlaget
Rolf Egil Moe <i>Og djevelen plantet baobab-treet</i>	Mann	31 Oppgis	Noveller	Bokmål	Ja	Nei	111	864	Aschehoug
Melkior Pedersen (Willy Dahl) <i>Dikt!</i>	Mann	41 Oppgis ikke	Dikt	Bokmål	Nei	Ja	45	577	Gyldendal
Kåre Prytz <i>Jegernes kvinne</i>	Mann	42 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Ja	154	1415	Aschehoug
Rolf Sagen <i>Dørklinker</i>	Mann	28 Oppgis ikke	Dikt	Nynorsk	Nei	Nei	64	Gjengitt dikt	Gyldendal
Fredrik Skagen <i>Jakten etter Auriga</i>	Mann	31 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Ja	227	1350	Cappelen
Ingar Skrede <i>Over Melkeveien</i>	Mann	29 Oppgis	Noveller	Bokmål	Ja	Ja	114	44	Gyldendal

## 2 c) 1988

Forfatter og tittel	Kjønn	Alder i debutåret Oppgis / oppgis ikke	Sjanger	Målform	Omslaget har forfatter-fotografi	Det opplyses om at forfatteren er debutant	Antall sider i bok	Totalt antall tegn i paratekster	Forlag
Niels Fredrik Dahl <i>I fjor var litt av en natt</i>	Mann	29 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	54	228	Cappelen
Jan Hagen <i>Den lykkelige eieren av et kompass</i>	Mann	41 Oppgis ikke	Dikt	Bokmål	Nei	Ja	67	376	Aschehoug
John Hollen <i>Det spanske eventyret</i>	Mann	44 Oppgis ikke	Historisk roman	Bokmål	Nei	Ja	213	594	Gyldendal
Merete Morken Andersen <i>FRA</i>	Kvinne	23 Oppgis	Punkt-roman	Bokmål	Nei	Ja	111	516	Gyldendal
Lars Erling Olsen <i>Flekke av lys</i>	Mann	38 Oppgis	Dikt	Bokmål	Nei	Ja	55	582	Gyldendal
Solveig Steien <i>Mylder i manesjen</i>	Kvinne	33 Oppgis	Dikt	Bokmål	Nei	Nei	60	Gjengitt dikt + 185	Aschehoug
Kjersti Wold <i>Sarahs stemme</i>	Kvinne	25 Oppgis	Roman	Bokmål	Nei	Ja	215	1131	Cappelen

## 2 d) 2008

Forfatter og tittel	Kjønn	Alder i debutåret Oppgis / oppgis ikke	Sjanger	Målform	Omslaget har forfatter-fotografi	Det opplyses om at forfatteren er debutant	Antall sider i bok	Totalt antall tegn i paratekster	Forlag
Roda Ahmed <i>Forberedelsen</i>	Kvinne	27 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Nei	165	797	Gyldendal
Birger Baug <i>Straff</i>	Mann	39 Oppgis	Krim	Bokmål	Ja	Nei	255	1002	Aschehoug
Reidun Elise Foldøy <i>Ein stad å møtast</i>	Kvinne	37 Oppgis	Noveller	Nynorsk	Ja	Ja	111	794	Aschehoug
Camilla Groth <i>Nature Boy</i>	Kvinne	37 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	47	Gjengitt dikt + 69	Cappelen Damm
Leif Henriksen <i>Fjorten dager i Nordsjøen</i>	Mann	53 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Ja	143	1008	Gyldendal
Atle Sperre Hermansen <i>Vikariatet</i>	Mann	33 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Ja	318	786	Aschehoug
Rune F. Hjemås, <i>Eg er ikkje redd, eg er ikkje redd</i>	Mann	26 Oppgis	Kortprosa	Nynorsk	Ja	Ja	80	756	Samlaget
Merete Junker <i>Jenta med ballongen</i>	Kvinne	49 Oppgis	Krim	Bokmål	Ja	Ja	335	1121	Gyldendal
Kristian Klausen <i>Måltidet i Emmaus</i>	Mann	34 Oppgis	Noveller	Bokmål	Ja	Ja	144	975	Cappelen Damm
Jan Knudsen <i>En fiende å frykte</i>	Mann	51 Oppgis	Krim	Bokmål	Ja	Nei	365	996	Aschehoug
Ronnie M.A.G. Larsen <i>Offa – forteljingar frå ei øy</i>	Mann	39 Oppgis	Noveller	Nynorsk	Ja	Ja	127	1237	Cappelen Damm
Jan Roar Leikvoll, <i>Eit vintereventyr</i>	Mann	34 Oppgis	Roman	Nynorsk	Ja	Ja	154	1146	Samlaget
Trine Ness <i>Hvis jeg kunne hete noe annet, sa jeg til Marianne</i>	Kvinne	45 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	62	Gjengitt dikt + 111	Gyldendal
Erlend O. Nødtvedt <i>Harudes</i>	Mann	24 Oppgis	Dikt	Kunst-språk	Ja	Ja	51	82	Aschehoug
Gunn Merete Roll <i>Svart</i>	Kvinne	53 Oppgis ikke	Krim	Bokmål	Ja	Ja	356	1099	Aschehoug
Odd Sivertsen <i>Med havet i hånden</i>	Mann	61 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Ja	160	859	Gyldendal
Lars Petter Sveen <i>Køyre frå Fræna</i>	Mann	27 Oppgis	Noveller	Nynorsk	Ja	Ja	93	563	Aschehoug
Kurt Sweeney <i>Kjegler</i>	Mann	47 Oppgis	Roman	Bokmål	Ja	Nei	381	1145	Aschehoug
Håkon Øvreås <i>Avstanden mellom hus</i>	Mann	37 Oppgis	Dikt	Bokmål	Ja	Ja	63	1256	Cappelen Damm

# Litteratur

## Primærlitteratur

### 1948

- Borgen, Carl-Martin. 1948. *Mennesker i gaten*. Aschehoug. Oslo
- Carlsson, John. 1948. *Å leve i kjærlighet*. Gyldendal. Oslo
- Eltor, Ingolf. 1948. *Skipper Bjørnsen*. Gyldendal. Oslo
- Hauge, Knut. 1948. *Krossen under Torfinshø*. Aschehoug. Oslo
- Kristiansen, Hans. 1948. *Lilje i blekkhus*. Cappelen. Oslo
- Magnus, Peter. 1948. *Ranbemerkinger*. Aschehoug. Oslo
- Sverdrup, Harald. 1948. *Drøm og drift*. Gyldendal. Oslo
- Østby, Magne. 1948. *Kvitfot*. Aschehoug. Oslo

### 1968

- Berg, Bjørg. 1968. *Ballade i moll*. Aschehoug. Oslo
- Borgen, Ane. 1968. *Piken i dalen*. Gyldendal. Oslo
- Coward, Tore. 1968. *Øyer i havet*. Gyldendal. Oslo
- Dahl, Tor Edvin. 1968. *En sommer tung av regn*. Gyldendal. Oslo
- Ericsson, Kjersti. 1968. *Fotnoter i rødt*. Aschehoug. Oslo
- Fløgstad, Kjartan. 1968. *Valfart*. Samlaget. Oslo
- Gjesdahl, Sven. 1968. *Springvannet*. Gyldendal. Oslo
- Kjenne, Sam O. 1968. *... også vi, når det blir krevet ...*. Gyldendal. Oslo
- Langstrøm, Rolf. 1968. *Situasjoner*. Aschehoug. Oslo
- Lévy, Anne Marie. 1968. *Ferden til Shigaraki*. Cappelen. Oslo
- Lie, Aasta. 1968. *Bitter T*. Gyldendal. Oslo
- Lunden, Eldrid. 1968. *F.eks. juli*. Samlaget. Oslo
- Moe, Rolf Egil. 1968. *Og djevelen plantet baobab-treet*. Aschehoug. Oslo
- Pedersen, Melkior. 1968. Gyldendal. Oslo
- Prytz, Kåre. 1968. *Jegernes kvinne*. Aschehoug. Oslo

Sagen, Rolf. 1968. *Dørklinter*. Gyldendal. Oslo  
Skagen, Fredrik. 1968. *Jakten etter Auriga*. Cappelen. Oslo  
Skrede, Ingar. 1968. *Over Melkeveien*. Gyldendal. Oslo

## **1988**

Andersen, Merete Morken. 1988. *Fra*. Gyldendal. Oslo  
Dahl, Niels Fredrik. 1988. *I fjor var litt av en natt*. Cappelen. Oslo  
Hagen, Jan. 1988. *Den lykkelige eieren av et kompass*. Aschehoug. Oslo  
Hollen, John. 1988. *Det spanske eventyret*. Gyldendal. Oslo  
Olsen, Lars Erling. 1988. *Flekke av lys*. Gyldendal. Oslo  
Steien, Solveig. 1988. *Mylder i manesjen*. Aschehoug. Oslo  
Wold, Kjersti. 1988. *Sarahs stemme*. Cappelen. Oslo

## **2008**

Ahmed, Roda. 2008. *Forberedelsen*. Gyldendal. Oslo  
Baug, Birger. 2008. *Straff*. Aschehoug. Oslo  
Foldøy, Reidun Elise. 2008. *Ein stad å møtast*. Aschehoug. Oslo  
Groth, Camilla. 2008. *Nature Boy*. Cappelen Damm. Oslo  
Henriksen, Leif. 2008. *Fjorten dager i Nordsjøen*. Gyldendal. Oslo  
Hermansen, Atle Sperre. 2008. *Vikariatet*. Aschehoug. Oslo  
Hjemås, Rune F. 2008. *Eg er ikkje redd, eg er ikkje redd*. Samlaget. Oslo  
Junker, Merete. 2008. *Jenta med ballongen*. Gyldendal. Oslo  
Klausen, Kristian. 2008. *Måltidet Emmaus*. Cappelen Damm. Oslo  
Knudsen, Jan. 2008. *En fiende å frykte*. Aschehoug. Oslo  
Larsen, Ronnie M. A. G. 2008. *Offa – forteljingar frå ei øy*. Cappelen Damm. Oslo  
Leikvoll, Jan Roar. 2008. *Eit vintereventyr*. Samlaget. Oslo  
Ness, Trine. 2008. *Hvis jeg kunne hete noe annet, sa jeg til Marianne*. Gyldendal. Oslo  
Nødtvedt, Erlend O. 2008. *Harudes*. Aschehoug. Oslo  
Roll, Gunn Merete. 2008. *Svart*. Aschehoug. Oslo  
Sivertsen, Odd. 2008. *Med havet i hånden*. Gyldendal. Oslo  
Sveen, Lars Petter. 2008. *Køyre frå Fræna*. Aschehoug. Oslo  
Sweeney, Kurt. 2008. *Kjegler*. Aschehoug. Oslo



Øvreås, Håkon. 2008. *Avstanden mellom hus*. Cappelen Damm. Oslo

### Forlagskataloger

Aschehoug. 1948. *Under pressen. H. Aschehoug & co.s forlagsnyheter*. Oslo

Aschehoug. 1968. *Aschehougs nyheter – 68. Høstens nyheter fra Aschehoug*. Oslo

Aschehoug. 1988. *Årets bøker 1988*. Oslo

Aschehoug. 2008. *Årets bøker 2008*. Oslo

Cappelens bokhandel. 1948. *Julelitteratur 1948*. Oslo

Cappelens bokhandel. 1948. *Kvartalsfortegnelse over norsk litteratur. Nr. 1. 1. kvartal 1948. 13. årg.* Oslo

Det Norske Samlaget. 1968. *Bøker 1968*. Oslo

Det Norske Samlaget. 1988. *Bøker 1988*. Oslo

Det Norske Samlaget. 2008. *Bøker 2008*. Oslo

Gyldendal. 1968. *De nye bøkene. 1968*. Oslo

Gyldendal. 1974. *Hovedkatalog. 1770. 1925. 1973*. Oslo

Gyldendal. 1988. *De nye bøkene. 1988*. Oslo

Rue, Olav H. (red.). 1993. *Bøker 1868–1992. Ein forlagsbibliografi*. Samlaget. Oslo

### Sekundærlitteratur

Alberti, Leon Battista. 1996 [1436]. *Om målarkonsten*. Oversatt av Sölve Olsson. Stockholm

Andreassen, Trond. 2006 [1992]. *Bok-Norge*. En litteratursosiologisk oversikt. Oslo

Aristoteles. 1926. *The «art» of rhetoric*. Oversatt av John Henry Freese. London

Barthes, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris

Benjamin, Walter. 1991 [1936]. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Oversatt av Torodd Karlsten. Oslo

Bibelselskapet. 2005. *Det nye testamentet*. Oslo

Bjørkly, Arnstein mfl. (red.). 1985. *Profil, 2*. Oslo

Bourdieu, Pierre. 1995 [1979]. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur. Oslo

Bourdieu, Pierre. 1996 [1994]. *Symbolsk makt. Artikler i utvalg*. Oversatt av Annick Prieur. Oslo

Cicero. 1939. *Orator*. Oversatt av Harry M. Hubbell. London

- Clausen, Harald. 1921. *Norsk Boktrykkalender 1921*. Oslo, s. 52–64
- Darnton, Robert. 2002 [1982]. What is the history of books?. *The book history reader*. David Finkelstein og Alistair McCleery (red.). London, s. 9–26
- DeLillo, Don. 1992. *Mao II*. New York
- Egeland, Marianne. 1985. Collage- og montasjeteknikker. *Landet uten morgendag. Tidsopplevelse og tidspresentasjon i den meksikanske roman etter 1940*. Oslo, s. 52–54
- Egeland, Marianne. 1998. Kunnskapssamfunnets fremvekst. *Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995*. Egil Børre Johnsen og Trond Berg Eriksen (red.). Oslo, s. 184–205
- Eisenstein, Sergei. 1949 [1934]. *Film form. Essays in film theory*. Oversatt av Jay Leyda. Orlando
- Eisenstein, Sergei. 1970 [1938]. *The film sense*. Oversatt av Jay Leyda. Orlando
- Eng, Torbjørn. 1998. Typografi i en revolusjonær tid. *Norsk Grafia*, 2.  
[http://www.typografi.org/funkis/art1/revolusjon\\_1.html](http://www.typografi.org/funkis/art1/revolusjon_1.html). Lesedato 06.05.10
- Eriksen, Thomas Hylland. 1993. *Typisk norsk. Essays om kulturen i Norge*. Oslo
- Escarpit, Robert. 1971 [1958]. *Litteratursosiologi*. Oslo
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris
- Grafill. 1997. Årets vakreste bøker 97. *Visuelt*, 3. Oslo, s. 5
- Grønneberg, Anders. 2010. Behandler debutanter dårlig. *Dagbladet*, 10.02.10. Oslo, s. 44
- Kjeldsen, Jens E. 2002. *Visuel retorik*. Doktorgradsavhandling. Bergen
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London.
- Mathiassen, Jorid. 2009. Flere bøker får «blurb». *Bok & samfunn*, 20.08.09.  
<http://www.bokogsamfunn.no/flere-bøker-far-«blurb»/>, lesedato: 30.04.10
- Matthews, Nicole og Nickianne Moody (red.). 2007. *Judging a book by its cover. Fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Aldershot
- Meyers, Greg. 1994. *Words in ads*. London
- Naper, Cecilie. 2007. *Kvinner, lesning og fascinasjon. «Bestselgere» i bibliotek og kiosk*. Oslo
- Norheim, Marta. 2008. Kulturnytt. NRK P2, 23.01.08.  
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.4656454>, lesedato: 10.11.09
- Norvin, Kjell mfl. 2002. *Bokens ansikt. Norske bokomslag i 100 år*. Oslo

- Philips, Angus. 2007. How books are positioned in the market: Reading the cover. *Judging a book by its cover. Fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Nicole Matthews og Nickianne Moody (red.). Aldershot, s. 19–31
- Platon. 1917. *Phaedrus*. Oversatt av Harold. N. Fowler [1914]. London
- Rem, Tore (red.). 2003. *Bokhistorie*. Oslo
- Skard, Sigmund. 1968. Det Norske Samlaget. *Det Norske Samlaget 1868–1968*. Oslo, s. 7–19
- Vibe, Astrid de. 2003. Billigbokas biotop. *Mellom mediene. Helge Rønning 60 år*. Gunnar Liestøl mfl. (red.). Oslo, s. 65–77
- Østenstad, Inger. 2009. *Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap*. Doktorgradsavhandling. Oslo